مداخل إلى علم الجمال الأدبي

تأليف

عبد المنعم تليمة

كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٧٨



سقط ١٠ صفحة غير موجود

والكتاب به ميل من الأصل

لأنه مصور

شهد القرن الماضي تحول الأنظار الفلسفية التأملية حول ظواهر المجتمع والإنسان والتاريخ إلى علوم تسعى إلى تمييز موادها وضبط مناهجها . ووصل بعض هذه العلوم — حول منتصف هذا القرن العشرين — إلى درجة عالية من التقدم المنهجي وإلى نتائج يعتد بها تاريخ العلم . ويمكن القول إن تاريخ العلم اليوم أحل — في تفسير كثير من الظواهر ودرسها — النتائج التي يتوصل إليها العلماء ، محل التأملات التي كان يصوغها المفكرون والفلاسفة . وليس الكلام هنا عن أن دور الفلسفة قد انتهى أو لم ينته ، فهذا حديث آخر ، وإنما الكلام عن أن (فلسفة كل علم) أصبحت تنهض على (نتائج) يتوصل إليها العلماء بعد تمييزهم لمادة هذا العلم وتمييزهم لمنهج ملائم لدرس هذه المادة والظاهرة الفنية هي (المادة) التي يدور حولها المعترك العلمي اليوم ، لتمييزها وللوصول إلى منهج ملائم لطبيعتها . ولقد تنشأ علوم في المستقبل لدرس ظواهر أخرى ، ولكن علم الفن - اليوم - هو آخر العلوم.

وقد حاولت في بحث سابق[1] أن أضع بين يدي القارىء العربي صورة الانتقال من (فلسفة الفن) إلى (علم الفن) ، وأردت في ذلك البحث أن أقوم فلسفات الفن تقويماً علمياً . وأضع اليوم بين يدي هذا القارىء صورة أخرى ، هي صورة الانتقال من التقويم العلمي لفلسفة الفن إلى الأصول الفلسفية لعلم الفن . وتنهض هذه الأصول الفلسفية على نتائج توصل إليها الباحثون والعلماء الذين يؤسسون هذا العلم . ولاريب في أن التعريف بهذه الأصول إنما يفتح المجال الحقيقي للتطور المنهجي في الأبحاث العربية النقدية والجمالية ، كما أنه يفتح المجال واسعاً للتقويمات والدراسات النقدية التطبيقية في التراث العربي الشعري والأدبي عامة .

---

(١) مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى ١٩٧٣

لقد أفصحت هذه الأصول الفلسفية عن الصلات بين التعرف الجمالي من ناحية والمثل الأعلى الجمالي لدى الجماعة من ناحية ثانية، وبين التشكيل الجمالي من ناحية وخبرة الجماعة الجمالية والتكنيكية من ناحية ثانية، وبين العمل الفني من ناحية وتقاليد التاريخ الفني وحقائقه من ناحية ثانية، وبين موازاة الواقع رمزياً — في العمل الفني — من ناحية وحقائق الواقع الظاهر ذاتها من ناحية ثانية. وهذه الصلات هي الأسس التي تعين الناقد النظري فتجعل (نظره) علمياً، وهي التي تعين الناقد التطبيقي فتجعل عمله موضوعياً.

ولقد أتى حين من الدهر — فجر النهضة العربية الحديثة — كان الفكر العربي يعتمد فيه (الشك) سبيلا إلى صحة رواية أو خبر، وسبيلا إلى تحقيق النصوص وبيان منتحلها من أصيلها ... الخ. وكان هذا سبيلا قويماً للنهوض في جو أكبره، إذ أنه نهج عقلي يكسر حدة الولاء للنهج النقلي وللمسلمات التقليدية في درس التفكير والتعبير. أما اليوم فإن الفكر العربي يحاول الانتقال إلى (العلم) في درس التراث العربي الشعري والأدبي القديم منه والحديث. وليس من قبيل المصادفة أن تكون الجهة العلمية — قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة — التي صدرت عنها الحركة العقلية، هي ذاتها التي تصدر عنها الحركة العلمية. وهذه الصفحات التي أضعها بين يدي القارئ العربي، هي بعض ما بدأت تثمره جهود الباحثين في هذه الجهة العلمية، في اتجاه الدرس العلمي للتراث العربي الأدبي.

عبد المنعم تليمه

الفصل الأول

التعرف الجمالى

[كيفية التعامل الجمالى مع الواقع مدخل إلى طبيعة الصلة الجمالية به]

إن الماهية الاجتماعية لعلاقات البشر بالطبيعة تُنشىء - فى بعض الصياغات الفكرية - وهما يقصر (الواقع) على (المجتمع) ، بينما الصحيح أن الواقع ينتظم الطبيعى والاجتماعى فى آن . كذلك فان الماهية الجمالية للفن تنشىء - فى بعض الصياغات الفكرية - وهما يقصر (الجمال) على (الفن) ، بينما الصحيح أن الجمال يوجد فى الفن وفى غيره من الظواهر والأحياء والأشياء .

إن الواقع أعم من المجتمع ، وإن الجمال أعم من الفن . وليس شك فى أن تحديد هذه المفهومات الأربعة يحدد - فى ذات الوقت - علاقة بعضها ببعض .

الأساس هنا أن المفهوم الصحيح للواقع ولطبيعة الصلة الجمالية به ، مدخل ضرورى إلى المفهوم الصحيح للمجتمع وإلى طبيعة صلة الفن به .

(١)

يضم الواقع ما هو مادى موضوعى وما هو إنسانى ، أى أنه يضم علاقة البشر بالطبيعة وعلاقة البشر بعضهم ببعض .

وهو - الواقع - ليس ثابتا وإنما هو فى تطور دائب ، والذى يحكم تطوره هو مدى ما وصل إليه البشر فى صلتهم العملية بعالمهم الطبيعى ، ومدى ماوصلت إليه علاقاتهم فى نظامهم الاجتماعى . ولأن عمل البشر ضد الطبيعة - للسيطرة عليها وإخضاعها لأهدافهم - عمل اجتماعى ، فان أية صلة - عملية ، روحية ، جمالية ، فكرية ، علمية ... الخ - بينهم وبين عالمهم الطبيعى ذات طبيعة اجتماعية ، أى أن كل صلة بالواقع - الذى ينتظم الطبيعى والاجتماعى فى آن - صلة اجتماعية[1] . إن الجمال موجود موضوعى فى الواقع ، فى الطبيعة والمجتمع ، لكن صلة البشر الجمالية

بواقعهم صلة اجتماعية ، لأنها مؤسسة على مستوى تطورهم العملى والاجتماعى وعلى مثلهم الجمالى الأعلى . إن الخصائص الجمالية فى الطبيعة تبدى وجوداً حقا ، أى وجوداً مستقلا عن إدراك البشر لها ووعيهم بها . إن هذه الخصائص ليست صناعة بشرية كما أنها ليست رغبات بشرية ، إنما يعى البشر منها بقدر تطورهم التكنيكى والعلمى والفكرى والروحى والجمالى .

كذلك فإن الجمال فى المجتمع موضوعى ، غير أنه ليس مصنوعا جاهزا للبشر ، وإنما هو من صنعهم ومن خلقهم ، يتبدى فى حياتهم الروحية والفنية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية ، وهو ثمرة لمستوى تطورهم الفكرى ولعلاقاتهم الاجتماعية والعلاقة بين الجمال فى الطبيعة[٢] والجمال فى المجتمع لا تقل موضوعية عن موضوعية كل منهما . وأساس هذه العلاقة أن الجمال فى الطبيعة كان قائما قبل بروز الإنسان العاقل ونضج حساسيته الجمالية ، لكن هذا البروز كان — فى آن واحد — انتقالة هامة فى تطور الجمال فى الطبيعة وبداية لنشأة الجمال فى المجتمع . بدأ البشر يتعرفون على الجمال فى الطبيعة ، وبدأوا — فى ذات الوقت — يخلقون — ماديا وروحيا — جمالا على نهج قوانينها وعلى حسب تطورهم الفكرى والاجتماعى . هنا أصبح التعرف الجمالى يتصل بعناصر جمالية مادية وروحية ، كذلك فإنه — التعرف الجمالى — لم يكن عملية بيولوجية وإنما كان عملية اجتماعية تنهض على وعى البشر وحواسهم المدركة والذائقة . لقد أصبح (الواقع) ثريا بعناصره الجمالية ، وأصبح يبدى من هذه العناصر بقدر تقدم البشر فى علاقاتهم بالطبيعة وفى علاقاتهم الاجتماعية .

(٢)

توجد العناصر والخصائص والصفات الجمالية وجودا موضوعيا فى ظواهر الطبيعة وأشيائها وأحيائها وفى ظـــواهر المجتمع وعلاقاته وأنماط سلوكه ومثله العليا .

إن هذا الوجود لايتوقف على الوعى به ، إذ هو وجود مستقل عن إرادة البشر وإدراكهم ومعرفتهم . ولقد كانت منابع النيل جميلة — جليلة ؟ — قبل أن يكتشفها بشر ، ولقد كانت صور القهر الاجتماعى قبيحة قبل أن يكتشف المنهج العلمى قوانينها. إن الظواهر والأشياء والأحياء والعلاقات - فى الطبيعة والمجتمع - تتضمن عناصر وخصائص وصفات جمالية بغض النظر عن إدراك البشر لها ، وبغض النظر عن تقويم الذوات المدركة إن وقعت تلك العناصر والخصائص والصفات فى حيز الوعى والإدراك . وهنا لابد من دفع الخلط — وسنحاول دفعه فى وحدة تالية من هذا البحث نتناول فيها : التعرف والإدراك والتقويم - بين وجود العناصر والخصائص والصفات الجمالية وجودا موضوعيا ، وبين التقويم الإنسانى[٣] لها . فليس جلال النيل — جماله ؟ — متوقفا على تقويم من يسبح فيه أو من يروى أرضه من روافده أو من يشرب من عذب مائه ، وليس قبح الحرب يتوقف على تقويم من يخوضها منتصرا أو مهزوما معتديا أو معتدى عليه .

إن البشر - فى كل طور تاريخى اجتماعى - يقع وعيهم على عناصر وخصائص وصفات جمالية فى الواقع الطبيعى والاجتماعى . ويرتبط هذا الوعى الجمالى بالتقويم الجمالى الذى يتغير من طور إلى طور .

ويؤكد الوعى والتقويم الجماليان - على الرغم من التطور والنسبية والذاتية فيهما - موضوعية (الجمالى) فى الواقع . ذلك لأن الوعى - مصحوبا بالتقويم فى عملية معرفية واحدة - إنما لايكون بغير (موضوع جمالى) كما أن هذا الوعى مرهون — فى صحة محتواه المعرفى - بما يتضمنه من حقيقة ذلك الموضوع الجمالى . إن الوعى لاينهض بمجرد الفكر والتصور ، وإنما ينهض باكتشاف خصائص (موضوع) المعرفة . ويتأسس على ذلك أن مقولات (الجميل ، السامى ، الجليل ، الحسن ، الوضيـــع ، القبيح . . . الخ) ، انما تشير إلى خصائص وصفات موضوعية .

إن المسعى الأول للبشر هو أن يعرفوا واقعهم — الطبيعى الاجتماعى — (عالمهم) ، وإن غاية هذا المسعى هو أن يغير البشر هذا الواقع . إننا نفسر العالم لنغيره . وتتوقف قدرة البشر على تغيير واقعهم على قدر ما عرفوا عن هذا الواقع وتتوقف معرفتهم لهذا الواقع على المدى الذى وصلت إليه علاقتهم بالطبيعة — سيطرة وإخضاعاً وتوجيهاً — والمدى الذى وصلوا إليه فى تنظيم حياتهم الاجتماعية : إن التغيير مؤسس على المعرفة ، والمعرفة ثمرة لمستوى تطور العلاقة.

ويعنينا هنا المعرفة الجمالية . وفى هذا السبيل فإن عملية التعرف الجمالى عملية أساسية فى الحياة البشرية هى إحدى العمليات المعرفية الأساسية . وموضوع هذه العملية — كما سبق — قائم فى الطبيعة التى أخضعها البشر ، وفى الطبيعة التى لم يخضعوها كما أنه قائم فى حياة البشر وعلاقاتهم الاجتماعية وفى حياة الأفراد النفسية والروحية . ومهما يكن التعرف الجمالى حصولا أو وصولا — الحصول مرحلة التعرف الجمالى الأولية ، والوصول مرحلة الوعى الجمالى بالحقيقة الجمالية ، وهى حقيقة (نوعية) و (نسبية) — فإنه مشروط بمستوى تطور الجماعة عمليا واجتماعيا وبمثلها الجمالى الأعلى . وهنا — فى طبيعة التعرف والتقويم الجماليين — تنهض مشكلات علمية وفكرية عامة :

تنهض المشكلة الأولى من هذا الأساس : إن العناصر والخصائص والصفات الجمالية ليست ثمرة للوعى — التعرف . الإدراك — وإنما هى وجود موضوعى يصل الوعى فى كل طور تاريخى اجتماعى إلى امتلاك بعضها . يمهد — عادة — لتناول هذه المشكلة بأصول حول كيف يعى البشر واقعهم ، وحول طبيعة ذات مدركة وموضوع مدرك ، بين المدرك والمدرك ، بين المعرفة والوجود [٤] . ولكن من زاوية المعرفة الجمالية يتحدد المشكل بالصورة التالية : ما علاقة التعرف الجمالى

وهو سبيل المعرفة الجمالية بالتعرف والإدراك العاديين وهما سبيل المعرفة البشرية عامة ؟

وتنهض المشكلة الثانية من هذا الأساس : إن التعرف عامة هو أصل المعرفة عامة ، وسبيله الإدراك الذى يتبعه تفسير . هنا يكون الحصول على الوعى بالشىء أى يكون (الحكم) حكما من أحكام الوجود ، حكما بوجود المدرك . هذا عن التعرف — الإدراك — عامة . أما عن التعرف الجمالى فهو أصل المعرفة الجمالية وسبيله الإحساس الذى يتبعه تقدير (تقويم) هنا يكون الحصول على الوعى بالجمال فى الشىء ، أى يكون (الحكم) حكماً من أحكام القيمة ، حكماً بقيمة المدرك جمالياً . إذا كان ذلك كذلك فإن المشكل يتحدد بالصورة التالية : إذا كان كل تعرف - جماليا وغير جمالى - يقوم على كل الحواس — حاسة تتآزر معهـا الخبرات السابقة لبقية الحواس ، وقد تشاركها فى لحظة التعرف حاسة أو أكثر - فليس ثمة للتعرف الجمالى حاسة محددة يتم بها ، أى ليس لهذا التعرف الخاص أداة معرفية خاصة . وعلى هذا فما الذى يميز هذا التعرف الجمالى عن أى تعرف؟.وإذا كان أساس التعرف الجمالى هو التقويم الجمالى ، وكان التقويم عامة — جماليا وغير جمالى — إنما يرتد إلى مصدر واحد هو الإحساس ، فما الذى يميز هذا التقويم الجمالى عن أى تقويم ؟ أى أن المشكل بعبارة أخرى هو : ما خصيصة التعرف الجمالى بين كل تعرف ؟ وما خصوصية التقويم الجمالى بين كل تقويم ؟ .

وتنهض المشكلة الثالثة من هذا الأساس :كل تعرف قائم على الإدراك .وكل تعرف تقويمى قائم على الإدراك (يتبعه تفسير) والإحساس (يتبعه تقدير: تقويم) وكل تعرف جمالى قائم على الإدراك والإحساس والتقويم الجمالى . إذا كان ذلك كذلك ، فإن المشكل يتحدد بالصورة التالية : إذا كان البشر يدركون الأشياء والظواهر والأحياء إدراكات ليست متطابقة ، ويحسونها إحساسات متباينة، فإنهم

سينتهون — طبعاً — إلى تقويمات جمالية مختلفة . تثور — إزاء هذه التقويمات الجمالية المختلفة — ثلاثة أمور : ما قدر الذاتية (التفاوت فى التقويم بين فرد وفرد، وبين جماعة وجماعة) هنا ؟ . وما قدر الموضوعية (صلة التقويم بصفات المقوم : الموجود الموضوعى المدرك المحسوس به) ؟ وما قدر التاريخية (التفاوت فى التقويم بين مرحلة تاريخية اجتماعية وأخرى) ؟ . بل ما صلة هذه الأمور الثلاثة — الذاتية الموضوعية . التاريخية — بعضها ببعض فى التقويم الجمالى ؟ بعبارة موجزة : ما معيار هذا التقويم الجمالى ؟ .

هناك منحى اول فى البحث يتوجه فيه الباحث إلى درس حركة العقل فى عملية تعرفه وإدراكه للصفات الموضوعية لظاهرة أو لشىء أو لكائن .

وهناك منحى ثان فى البحث يتوجه فيه الباحث إلى درس ثمرة تلك الحركة العقلية ، وهى ثمرة تبين فى الحصول والوصول اللذين أشرنا إليهما ، أى فى تحقق صورة المدرك فى ذهن المدرك . وقد كان كل من المنحيين خاضعاً للتأمل الفلسفى الذاتى قبل التقدم العلمى والتكنيكى الأخير الذى تأسس عليه أن اصطنع الباحثون فى المنحيين أدوات العلم ومناهج العلماء . ومن جهة البحث الجمالى فإن العمل فى المنحيين جميعاً قد أصبح من مهمة علماء النفس الذين يدرسون إحصائيا وتجريبياً عمليات الإدراك والإحساس الجماليين وعمليات الإبداع الفنى عند الفنانين . أما علماء الجمال ونقاد الفن فإن مجال بحثهم ليس هو ثمرة التحقق فى الذهن وإنما هو ثمرة التحقق بالتشكيل ، أى أن مجال بحثهم هو العمل الفنى نفسه لا العمليات التى جرت قبل تشكيله .

وقد أخذ علماء الجمال ونقاد الفن — شأنهم شأن أصحاب كل نشاط معرفى وبحثى يتجه إلى أن يكون علما — يصطنعون أدوات العلم ومناهج العلماء .

ومهما يكن من أمر تمايز التخصصات واستقلال العلوم ، فإن ثمة أصولا فكرية هى سند للأدوات العلمية ، هذه الأصول هى التى صاغها الفكر العلمى

أساسا علميا نظريا للمعرفة . وهنا — فى هذا الأساس العلمى النظرى للمعرفة — ثلاث مسائل :

المسألة الأولى :

هى أن وقـــع العالم على حواسنا - وهو مصدر معرفتنا - ينتج لنا أفكاراً وصوراً . وليست هـذه الأفـكار والصور موجودات موضوعية خارج ذواتنا ، لأن الموجود خارج ذواتنا موضوعيا هو مفردات العالم -الواقع - وظواهره وأشياؤه وأحياؤه ، إنما تلك الأفـكار والصور هى (صورة) هذا الواقع . إن ما حصله وعينا وما وصل إليه من معرفة بالواقع ، هو صورة هذا الواقع ، وهى صورة لاتطابق الموجودات الموضوعية ، لكنها — هذه الصورة— ليست بعيدة عن الموضوعية . كيف ؟

هنا تجىء المسألة الثانية :

وهى أن صحة المعرفة لاتنهض (بمجرد) الأفـكار والصور ، وإنما تنهض صحتها بقدر احتوائها على عناصر جوهرية من حقيقة الموجود المدرك ، موضوع هذه المعرفة . معنى هذا أن المدرك موجود موضوعى خارج ذواتنا مستقل عن وعينا به ، لـكن وعينا به — بالإدراك وما يتبعه من تفسير وبالإحساس وما يتبعه من تقدير : تقويم — وإن لم يطابقه ، فانه ليس بعيدا عن (موضوعيته) ، ذلك أن الوعى هو امتلاك عناصر جوهرية من حقيقة الموجود المدرك . معنى هذا — من زاوية ثانية — أن المدرك موضوعى ، وأن وعينا به تتحقق موضوعيته بقدر احتوائه على عناصر جوهرية من حقيقة المدرك . هناك عوامل تحد هذا القدر وتحدده . ما هى ؟

هنا تجىء المسألة الثالثة :

وهى أن هذه العوامل يمـكن درسها ومعرفتها علميا لأنها هى بذاتها الدرس العلمى لمستوى تطور الجماعة فى تعاملها مع عالمها الطبيعى ولمستوى تطورها فى تنظيم حياتها الاجتماعية .

معنى هذا أن معرفة الجماعة وعاء حافظ لخبرتها التاريخية . ومعنى هذا — من زاوية ثانية — أن التعرف — الإدراك — تاريخاً اجتماعياً محدوداً بخبرة الجماعة ،

وأن التقويم — مهما يكن من أمر مقوماته الذاتية والانفعالية والفردية — تاريخاً اجتماعياً مواكباً — ومطابقاً فى الكثرة من جزئياته — لتاريخ التعرف ، وأنه — التقويم — محدود بخبرة[٥] الجماعة .

هنا نكون قد اقتربنا من الارتباط بين التعرف والتقويم ، ومهدنا للاقتراب من التعرف والتقويم الجماليين . ولابد — إذاً — من وقفتين ، واحدة للتعرف وثانية للتقويم .

(٤)

يفضى التعرف إلى معرفة بالواقع ، لكنه لايفضى إلى قيام (صلة) خاصة نوعية بهذا الواقع . وميزنا — فى الفقرة السابقة — بين سبيل علماء النفس فى درس التحقق الذهنى وسبيل علماء الجمال والنقاد النظريين فى درس التحقق التشكيلى . وهنا نميز بين سبيل أولئك فى درس الحركة الذهنية والنفسية لحظة التحصيل والوصول المعرفيين ، وسبيل هؤلاء فى درس نتاج هذه الحركة . أى أننا هنا نميز بين عملية التعرف ونتاج هذه العملية .

وبادىء ذى بدء فإننا نقف فى التعرف أولا عند بيان حده قبل تبيين حدوده : هو توجه وتنبه وقصد ويقظة حواس ووعى من المدرك بأن المدرك قائم خارجه متميز ومستقل عنه . وهو ثمرة التآزر بين القوى المدركة والحواس المتلقية ، وبين التلقائى والإرادى ، وبين الانفعالى والعقلى ، وبين الخبرات الراهنة والخبرات الماضية . وهو ثمرة التآزر بين صفات المدرك وخصائصه وعناصره من ناحية ، وصفات غيره وخصائصه وعناصره من ناحية ثانية ، ثمرة التآزر بين جزئيات الأبنية والأنساق والصيغ . أى هو سبيل البشر إلى عمليتى التجريد والتعميم ، خلق الصور والمفاهيم ، المعرفة . ونلتمس كل ذلك فى (حدوده) :

— التآزر هو الأساس الأول للتعرف .ومن هذا التآزر — كما سبق القول — ما يقوم بين الحواس المتلقية للخبرة الراهنة والقوى المدركة التي تستحضر ما استقر في الحافظة والذاكرة من نتاج التثبيت والذكرى والتحديد . إن هذه القوى المدركة تكمل الخبرة الراهنة — التي تتلقاها الحواس — بالإحياء والاسترجاع للخبرات والحالات الشعورية والوجدانية والفكرية، وتنهض بالتأويل والاصطفاء والتنسيق والضبط ، كما تنهض بالذكر وهو تلقائي ، وبالتذكر وهو إرادي . أما الحواس المتلقية فإن العلاقة بينها (تكاملية) : فليس إبصار شيء معناه أن تتعطل الحواس الأخرى، كما أن هذه الحواس تمين الحاسة المتلقية لمدرك ما بخبراتها مع هذا المدرك؛ فقد يبصر المرء شيئا وتستدعي حواسه في ذات الوقت رائحة هذا الشيء أو ملمسه أو مذاقه.

ومهما يكن من أمر كل هذه القوى المتلقية والمستدعية فإنها تستجيب — كما سنرى في الفصل الثاني من هذا البحث — لحاجات عملية ، كما أنها محكومة في تطورها وطاقاتها بمستوى التطور التاريخي الاجتماعي : « مع هذا التطور الذي لحق بالحاسة الروحية المتذوقة وبالشعور الجمالي لدى الإنسان ، كانت حواسه الخارجية — البصر والسمع والشم والذوق واللمس — قد تهذبت خلال النشاط العملي . فقد صقل العمل حواس الإنسان ، وانتقل بها — عبر ملايين السنين — من ضيق الحاجة العملية الخشنة إلى ثراء الحالات الشعورية والإحساسات الانسانية. فاذا كان النشاط العملي للبشر مصدراً لثقافتهم وخبرتهم ، فانه في ذات الوقت أساس لتطور حواسهم من صورتها الغريزية البدائية إلى صورتها الإنسانية الراقية : فلقد أصبحت حواس الإنسان الأول حواساً (إنسانية) عندما اكتسبت ، باعتبارها وسائل للإنسان في صلته العملية بعالمه الطبيعي والاجتماعي ، رهافة ومقدرة بتقدم تلك الصلة وتطورها . فالعين قد اكتسبت وظيفتها الإنسانية لما استوعبت عملها

النفسى المباشر من نظر ورؤية وإبصار ، وتجاوزته إلى الملاحظة المتعمدة والمراقبة المدققةوالرنو المتأمل،أى صارت العين عينا إنسانية لما أصبحت وظيفتها — مع الجانب النفعى العملى — مصدر إمتاع وإشباع شعورى . وصارت الأذن أذنا إنسانية لما صقلت قدرتها على نقل الموجات الصوتية وعلى تعيين أنواعها ودلالاتها . كذلك تهذبت حواس الشم والذوق واللمس ، ونمت طاقاتها على توصيل آثار المنبهات الخارجية إلى المخ فأمدت الإنسان بكثير من الخبرات عن عالمه[1] » .

— وكما يتم التآزر فى التعرف بين الحواس المتلقية والقوى المدركة المستدعية كذلك، فان التآزر يتم بين صفات المدرك وعناصره وخصائصه التى تقع — أثناء التعرف — فى متناول التلقى والاستدعاء . أى أن المعروف يتبدى (كلا) بما أبدى من صفاته وعناصره وخصائصه ،كما تبدى العارف (كلا) بما أعمل من حواسه المتلقية وقواه المدركة المستدعية . إن المتعرف لا يصطنع أداة معرفية مخصوصة ليتعرف على عنصر مخصوص من عناصر المدرك . كذلك فان المدرك لا يبدى عنصراً واحداً منعزلا عن صلاته وتفاعلاته بغيره من العناصر ، كما أن المدرك بكل عناصره — التى وقعت فى متناول الحواس المتلقية والقوى المستدعية — إنما يتبدى متصلا ومتفاعلا بغيره من المدركات . وهذا يفسر قدرة البشر على إدراك الأنساق والصيغ والأبنية ، مستعينين بوجوه التقارب والتشابه ، وبوجوه المخالفة والمشاركة . . الخ .

— والتعرف سبيل التجريد إذ هو يخلص المدركات من صفاتها غير الأساسية. وهو سبيل التعميم إذ هو يعين على بيان الخصوصية والنوعية . والتجريد والتعميم هما الأصل فى المعرفة البشرية : « . . ووصول الذهن البشرى إلى تكوين المفاهيم المجردة وإنشاء الرموز هو أولى القرائن المشيرة إلى تقدم هذا الذهن وإلى نوطاقى

التجريد والتعميم فيه : فالتجريد هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء والوصول إلى الكليات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفتها أو هو انتزاع الكلي من الجزئي بتخليص المعنى من المادة ، بحيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يرتبط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادي وبشروط الزمان والمكان والتعميم هو إطلاق هذه الصفات المستخلصة — أو المعاني المجردة — على كل الجزئيات والأشياء التي تشترك في تلك الصفة ، مع اتساع هذه الصفة لما يستجد من جزئيات وأشياء داخل نفس المجموعة(٧) ، إن التعرف — على هذا — حالة (عقلية) ، فهو يختلف عن العاطفة التي هي حالة (وجدانية) ، وعن الاحساس الذي هو حالة (انفعالية) . إن التعرف أصل المعرفة . والتعرف بذاته لاينتهي إلى الصلات الخاصة بين البشر وواقعهم — الصلة الروحية ، العقلية ، النفعية ، الجمالية ... الخ — لكنه ، لأنه سبيل كل معرفة ، سند أولى لكل صلة خاصة نوعية . إن التعرف ينتهي بمعرفة لا بصلة .

(٥)

لايقيم التعرف بذاته — وإن يكن أصل المعرفة — صلة خاصة نوعية بين المتعرف وعالمه . ماالذي يقيم هذه الصلات الخاصة النوعية — النفعية ، الروحية الجمالية ، .. الخ — بين البشر وعالمهم ، واقعهم الطبيعي والاجتماعي ؟ ؟ . أساس كل هذه الصلات التقويم (التقدير) وهو مرتبط ـ يتبع ـ الإحساس، لا التفسير الذي يرتبط ـ يتبع ـ التعرف . ولقد سبق القول إن الذي يجعل تعرفا ما (جمالياً) إنما هو التقويم الجمالي ، فكأننا قلنا هناك ـ ونقول هنا ـ إن التعرف الجمالي هو هو الإحساس الجمالي .

في عملية التعرف يكون التوجه — الإرادي ـ إلى الحصول على صفات المدرك الموضوعية وعناصره ، وتكون هذه الصفات والعناصر بارزة في اتصال بعضها

بالبعض الآخر ، وفى تفاعل بعضها مع البعض الآخر . أما فى عملية الإحساس فإن الفعل — غير الإرادى — إنما يكون لأثر صفات المدرك الموضوعية وعناصره على حواس المدرك المتلقية وقواه المستدعية ، وتكون هذه الصفات والعناصر (محسوسة) بقدر اتصالها بتلك الحواس والقوى وبقدر تفاعلها معها .

وفى عملية التعرف يكون التوجه الإرادى إلى الحصول على معرفة بجميع الصفات والعناصر والخصائص التى اتصلت بها الحواس المتلقية والقوى المدركة . وهنا يخلص المتعرف هذه الصفات والعناصر والخصائص من نتائجها (الانفعالية) مع حواسه، لأن الشأن إنما هو للوصول إلى (موضوعية) هذه الصفات والعناصر والخصائص . أى الوصول إلى (نوعية) المدرك وتمايزه عن غيره من المدركات .

النتيجة هنا هى التعميم . أما فى عملية الإحساس فإن التفاعل غير الإرادى إنما يصل إلى صفة فردة أو عنصر فرد من صفات المحسوس وعناصره . إن الاتصال هنا — بين (المتلقى) والمحسوس — يتم فى (ظروف) محددة خاصة .

إنه لا يكون بين جميع (صفات) المحسوس وجميع (حالات) صاحب الحواس ، وإنما يكون بين صفة فردة من صفات المحسوس وحالة خاصة — جسمية ونفسية و (حسية) — للمتلقى . النتيجة هنا هى التخصيص .

هنا يمكن القول إنه يسهل صياغة نتيجة التعرف (التعميم) ، وتصعب صياغة نتيجة الإحساس (التخصيص)[8] ، بل إنه يمكن لمتلق أن يتصل اتصالا (مثمراً) بمحسوس ويصعب عليه فى ذات الوقت أن يتعرف على هذا المحسوس .

ينتهى كل إحساس بتقويم يحدده . ويكون الاحساس جمالياً إذا انتهى بتقويم جمالى :

هذا البناء على الطراز الفرعونى .

وهو بناء مريح : تقويم نفعى .

وهو بناء رائع : تقويم جمالى .

ليس هذا التقويم ثمرة لصفة موضوعية من صفات المحسوس به ، ولكنه يشير — إن كان الإحساس سويا — إلى صفة موضوعية فى ذات الوقت. إنه يدل على صفة موضوعية وإن لم يطابقها .

إنه متميز وخاص . إنه ثمرة لخبرة فريدة لاتطابق غيرها من خبرات المتلقى، ولاتطابق خبرة من خبرات غيره من البشر . إنه لايتصل بالنوعية : التعميم . ولكنه يتصل بالعينية : التخصيص .

كل صلة هى تعامل نوعى خاص مع الواقع .

والصلة الجمالية هى تعامل جمالى مع الواقع .

فاذا كانت الحواس المتلقية والقوى المتعرفة المستدعية — أدوات الإحساس — مرتبطة فى نموها ودرجة تطورها وتلقيها واستدعائها بمستوى التطور العملى والتنظيم الاجتماعى للجماعة ، فان هذه الصلة ذات طابع اجتماعى .

وإذا كانت الظواهر والأحياء والأشياء — فى الطبيعة والمجتمع — تضم من الصفات والعناصر والخصائص أكثر مما وقع فى متناول الاحساس ، وإذا كان ماوقع فى متناوله إنما هو مرتبط بذلك المستوى من التطور العملى والتنظيم الاجتماعى للجماعة ، فان هذه الصلة ذات طابع اجتماعى .

إن عنصراً من عناصر الجمال فى شيء مالا يبرز فى الإحساس الجمالى ولا يصاغ فى التقويم الجمالى بحقيقته الموضوعية فحسب ، وإنما يبرز استجابة لحاجة روحية جمالية وحسب طاقته على الوفاء بهذه الحاجة . فاذا كانت الحاجات الروحية

والجمالية للأفراد لاتتجاوز ذلك المستوى من التطور ، فان الصلة الجمالية ذات طابع اجتماعى .

إن الصلة الجمالية بالواقع — بخصوصيتها وعناصرها الذاتية والفردية — صلة اجتماعية .

وهذا الأمر — اجتماعية الصلة الجمالية وطبيعة المعرفة الجمالية — موضوع الفصل التالى — المعرفة — من هذا البحث .

مراجع وهوامش

١ — راجع الفصل الرابع والثلاثين (ص٧١١) من المجلد الثانى ، من مجموعة :

Great books of the Western World. London, 1952.

(وسنشير الى هذه المجموعة بعد ذلك بالحرفين : G.B)

وراجع كذلك (ص ٩٠) من كتاب :

The hidden God, by Lucien goldmann, Translated From The French by Philip Thody, London, 1976.

٢ — راجع - من وجهة نظر مثالية - فى هذه العلاقة :

Hegel, The Philosophy of history, First Part, P. 219, (G.B.)

٣ — راجع - من وجهة نظر مثالية - مايلى :

- كتاب هيجل السابق ، القسم الثانى ، ص ٢٦٧ .

وراجع فى نفس الأمر - من وجهة نظر مختلفة - مايلى :

- عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٧٧ ، الفصل الأول من الباب الثانى .

٤ — راجع الفصلين السابع ، والثامن عشر من المجلد الأول ، فى مجموعة :

(G. B.)

وراجع كذلك مقدمة كتاب جولدمان المذكور فى الهامش الأول .

٥ — راجع - فى طبيعة كل من التعرف والتقويم والتاريخ الاجتماعى المحدود بخبرة الجماعة لكل منهما - مايلى :

(ا) الوحدات (٤-٦-١٨-٤٣) فى مجموعة (G. B.)

(ب) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٧٤ م ، صفحات :

(جـ) ٤٤ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٩ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ١١٠ ، ١١١ .

Critical Theory Since Plato, edited by Hazard Adams· New York, 1971, P. 1055, P- 1141.

٦ــ عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ١٥ .

٧ــ المرجع نفسه ، ص ٢٣ .

٨ ــ راجع الوحدات (٦ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٤) من المجلد الأول فى مجموعة:
(G. B.)

الفصل الثاني

المعرفة الجمالية

[النوعية مدخل الى الماهية]

وصلنا — فى الفصل السابق (التعرف) من هذا البحث — إلى أن قدرة البشر على تغيير واقعهم متوقفة على قدر ما يعرفون عن هذا الواقع . ووصلنا إلى أن سبيل البشر إلى معرفة واقعهم واحد هو الادراك ـ المقترن بالتفسير — الذى يفضى إلى: المعرفة . كما وصلنا إلى أنه بجانب معرفة الواقع ، هناك (الصلة الجمالية) بهذا الواقع . وسبيل البشر إلى هذه الصلة واحد هو الإحساس — المقترن بالتقدير — الذى يفضى إلى : صلة خاصة نوعية هى الصلة الجمالية . وهنا نقول: إن صحة المحتوى المعرفى لثمرة الإدراك والتفسير ، إنما تتبدى فيما يفصح عنه هذا المحتوى من (حقائق) المدركات ، أى أن صحة المعرفة لا تنهض بالمفاهيم والأفكار والتصورات والصياغات النظرية مجردة ، وإنما تنهض صحتها على احتواء تلك المفاهيم والأفكار والتصورات والصياغات على حقائق أساسية تتصل (بماهية) موضوع المعرفة . وبطبيعة الحال فإن هذه المعرفة ليست (علماً) ولكن العلم ، وهو يصوغ الفروض ويضبط المناهج والطرائق والأدوات ، لا يمكن أن يغفل التراث المعرفى للبشرية . إن المعرفة تتصل اتصالا حميما بالعلم ، فهى وإن لم تنته بذاتها الى (الحقيقة العلمية) الا أنها (المادة) العقلية والفكرية للعلماء ، كما أنها (البداية) الضرورية لفروض العلم ومشكلاته . نريد أن نقول :إن معرفة الواقع مبذولة — بدرجات متفاوتة للبشر ، وان العلم نشاط معرفى مخصوص ينهض به بعض البشر : العلماء .

هذا عن (المعرفة) أما عن (الصلة)فانها تثمر ضربا خاصا نوعيا من ضروب المعرفة ، يتصل — بصورة خاصة — بحقيقة المعروف (الموضوعية) ، لكنه ليس (مادة) أساسية ومباشرة من مواد العلم . ان الصلة الجمالية بالواقع تثمر

معرفة جمالية بهذا الواقع . وتحتوى هذه المعرفة الجمالية - على الرغم من نهوضها على التقويم الذاتى ، وهو عاطفى انفعالى روحى - على عناصر موضوعية أساسية تتصل بحقائق المدركات من ظواهر وأشياء وأحياء وعلاقات . وذلك لأن سلامة التقويم الجمالى ليست هى التى توجد الصفة الجمالية فى المدرك ، وإنما موضوعية الصفة الجمالية فى المدرك هى التى توجد سلامة التقويم الجمالى ، إذا كان التعرف الجمالى (الإحساس) سوياً . يمكن القول بعبارة أخرى : إن الصلة الجمالية بالواقع مبذولة — بدرجات متفاوتة - للبشر ، وإن الفن نشاط جمالى مخصوص ينهض به بعض البشر : الفنانون .

إن هذا كله ينتهى بنا إلى نفى التضادبين (العلم) و (الفن) ، ولكنه ينتهى بنا فى ذات الوقت إلى التمييز بينهما : إذا كان هناك سبيل واحد أمام البشر إلى (معرفة) واقعهم ،فإن هناك سبيلين إلى (التعامل) مع هذا الواقع ، سبيل العلم وسبيل الفن . أداة كل منهما إلى الحقيقة مخصوصة ، كما تتبدى الحقيقة فى كل منهما بصورة خاصة .

وهكذا نجد أنفسنا بصدد تمييز المعرفة الجمالية ، بعد إذ ميزنا - فى الفصل السابق - الصلة الجمالية . وهاهنا تبرز ضرورة الموقف (النقدى) من المناهج الفكرية فى تمييزها لهذه المعرفة[1] الجمالية :إن المثالية - موضوعية وذاتية -قد أنكرت الوجود الموضوعى وجعلته تصوراً ذهنياً وشكلا ظاهراً للفكر ، أى أنها جعلت الوجود من خلق الوعى ، الموضوعى من خلق الذاتى . إن الوجود الحق - فى المثالية الموضوعية - هو عالم المثل وصفته النموذجية والسرمدية والكمال . أما الوجود المدرك المحسوس فليس سوى صورة جزئية شائهة من ذلك الوجود الحق . والوجود الحق - فى المثالية الذاتية - هو الذات ، هو الوعى الإنسانى ، أما العالم خارج هذه الذات فهو من خلقها ، ووجوده متوقف على

إدرا كها . فاذا كانت الذوات تتغاير ، وإذا كانت كل ذات تخلق (العالم) على صورة خاصة ، فليس هناك عالم واحد موضوعى ، وإنما هناك عوالم بعدد الذوات المدركة . وواضح أن هذا النظر المثالى ينتهى إلى إهدار موضوعية الصفات الجمالية فى الظواهر والمدركات والعلاقات ، وإلى جعل الجمال من خلق الذات الفردية المدركة . كما أن هذا النظر ينتهى إلى الانشغال بالبحث عن (ملكات) وأدوات معرفية خاصة وجدانية ونفسية . ويؤدى هذا — فى الجمال — إلى تفسير الصلة الجمالية بملكات معرفية مخصوصة ، وإلى تفسير المعرفة الجمالية بالطوابع الفردية والذاتية فحسب . ويؤدى — فى الفن — إلى البحث عن الحقائق النفسية والذاتية ، أى إلى البحث عن الفنان فى عمله الفنى . ومن المثاليين الماديون الميتافيزيقيون الذين فسروا الصلة الجمالية بصفات طبيعية و (واقعية) فى الظواهر والأحياء والأشياء والعلاقات ، ومن هنا أهدروا — فى تفسير المعرفة الجمالية — العناصر الذاتية والفردية كما أهدروا الحاجات العملية والروحية وهى ذات طوابع اجتماعية . ويؤدى هذا — فى الجمال — إلى أن الصفات الجمالية — طبيعية واجتماعية — هى التى (تدعو) إلى صلة جمالية بها ، وهى التى تقيم هذه الصلة ، ويؤدى إلى أن المعرفة الجمالية ضرب من ضروب المعرفة (العلمية) . ويؤدى هذا — فى الفن — إلى البحث عن الحقائق الطبيعية والاجتماعية ، أى الى (طبيعية) تطلب صورة الواقع منعكسة مرآويا فى العمل الفنى . وليس شك الآن — بعد التقدم العلمى والتكنيكى فى الربع قرن الأخير — أن رد الصلة الجمالية الى (ملكات) معرفية مخصوصة قد تجاوزه العلم بشوط طويل ، بعد اذ تجاوز (نظرية الملكات) — أحد أصول الفكر المثالى فى القرن الماضى — وبعد اذ أبدى المدرك كلا والمدرك كلا . وتأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية الى طوابع فردية وذاتية أصبح محدوداً لا يرد فى الفكر الجمالى الا فى كتابات غلاة المثاليين الذاتيين . كذلك فإن

رد الصلة الجمالية إلى (صفات طبيعية واجتماعية) تقيم بذاتها صلة البشر الجمالية بها قد تجاوزه العلم بشوط طويل، بعد إذ أبدى حركة الذات المتعرفة نحو موضوع المعرفة ، ومايقف وراء هذه الحركة من حاجات جمالية وروحية فردية واجتماعية. وتأسس على هذا أن رد المعرفة الجمالية إلى ضرب من المعرفة (العلمية) قد أصبح محدوداً لا يرد فى الفكر الجمالى إلا فى كتابات غلاة الماديين الميتافيزيقيين. هذا عن الجمال فى مناهج المثاليين الذاتيين والمثاليين الماديين الميتافيزيقين . أما عن الفن فى مناهجهم فإن طلب حقائق الواقع منعكسة مرآوياً فى الفن أصبح فهماً (جلفا) لا يقف عنده باحث اليوم ، إذ تجاوز البحث العلمى طلب (الواقع فى الفن) — وهو الطلب الذى يشتغل فى الأعمال الفنية بصور الواقع عن (تصويرها) — إلى طلب (الفن فى الواقع) وهو الطلب الذى يفسر الظاهرة الفنية فى علاقاتها بغيرها من الظواهر بعد أن يفسرها فى ذاتها . كذلك فان طلب الحقائق النفسية للفنان (من عمله) يشغل عن طلب تشكيل هذه الحقائق النفسية جمالياً (فى عمله) . ولقد أصبح التحقق الإبداعى للحقائق النفسية فى الأذهان من شأن عالم النفس ، كما أصبح التحقق التشكيلى فى الأعيان من شأن عالم الجمال وناقد الفن . إن حقائق واقعية ونفسية تفسر المثير الأولى الذى يحفز الفنان إلى الإبداع. ومسعاه ليس صياغة مفاهيم وأفكار حول تلك الحقائق ، وإنما مسعاه هو التشكيل الجمالى لموقف ذى طبيعة نفسية فكرية اجتماعية . وتتبدى عناصر الموقف مشكلة ، لذا لا يمكن فهمها ولا (الحديث) عنها إلا بقرائن تشكيلية . إن الفنان لا يواجه المثير وإنما يستجيب له ، وهو لا يصوغ الموقف وإنما يشكله . فالتشكيل سبيل الفنان الى إعادة (ترتيب الأوضاع) فى عالمه النفسى ، والى إعادة (بناء العلاقات) فى عالمه الواقعى ، للوصول إلى واقع نفسى وروحى واجتماعى أكثر

كمالا وتناغماً وانسجاماً . لهذا كله فإن المشكل الذي يواجهه الفنان هو مشكل تشكيلي . ولقد أصبح هذا المشكل التشكيلي هو (المادة) المتميزة التي تحدد مجال البحث الجمالي والفني . لقد صار مشكل الفنان والناقد واحداً . وتأسيساً على هذا فإن أي استخلاص لواقعي لاتدل عليه قرينة تشكيلية إنما يقع في مجال أصحاب علوم الاجتماع والتاريخ والاقتصاد ولايقع في مجال أصحاب علم الجمال والنقد الفني الذين يدلون على الواقعي بقرائن تشكيلية . كذلك فإن استخلاص أية حقيقة نفسية لاتدل عليها حقيقة تشكيلية إنما يقع في مجال أصحاب علم النفس ولايقع في مجال أصحاب علم الجمال والنقد الفني الذين يدلون على الحقائق النفسية بالحقائق التشكيلية.

اتجه بحثناهاهنا إلى التمييز بين معرفة ما هيتها (علمية) ، ومعرفة نوعية ماهيتها (جمالية) . ولم يكن يفيدنا — وإن أفاد في مجالات أخرى غير البحث الجمالي — أن نعتمد التصنيف الأرسطاطاليسي للمعرفة ، وقد رأى أرسطو فيه أن وظيفة المعرفة تحدد نوعيتها ، ورأى فيه للمعرفة ثلاث وظائف مدارها أن الناس تطلب المعرفة لتطلع أو لتنتفع أو لتبتدع . ولم نعتمد التصنيف البيكوني الذي نهض على ملكات عقلية ثلاث هي العقل والتخيل والذاكرة . ولم نعتمد القول بالتضاد بين معرفة مباشرة حدسية ومعرفة غير مباشرة (انتقالية) برهانية أو استدلالية ، ولا القول بالتضاد بين معرفة مشخصة حسية ومعرفة مجردة عقلية ، ولم نعتمد القول بالتضاد بين حقيقة موضوعية تصل إليها الأذهان وحقيقة صورية تستقل عن الأذهان . ولم نعتمد — أخيراً — القول بالتضاد بين صفة حقيقية تخصص ما هو موجود وصفة مثالية تُستخيَل لغير موجود .

إنما اتجه بحثنا إلى درس معرفة علمية ومعرفة جمالية ، ليس لبيان التضاد بين علم وفن ، وإنما لتمييز كل منهما عن الآخر . ومادام همنا الأساسي — في هذا الفصل

من البحث – هو طبيعة المعرفة الجمالية ، فإن وقفتين عند خصائص كل من (الجمالي)[2] و (الفني) ضروريتان في هذا السبيل .

(١)

إن صلة الإنسان الجمالية بواقعه ذات (خصائص) فردية وذاتية ، وهي – في ذات الوقت – ذات (طوابع) اجتماعية . كيف ؟ . إن هذه الصلة (كيفية) تعامل بين (الفرد) وواقعه ، وهي كيفية تثمر ضربا خاصاً – ذاتياً موضوعيا – من المعرفة .

ويؤثر هذا الضرب المعرفي الخاص في تكوين المثل الأعلى الجمالي للجماعة ويتأثر – في ذات الوقت – بهذا المثل الأعلى الجمالي . إن ثمرة الصلة الجمالية – وتتبدى هذه الثمرة في فكر جمالي وتصورات وقيم ومثل عليا جمالية – تقع جزءاً من البناء الثقافي للمجتمع ، وهو البناء الذي يعكس طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في هذا المجتمع ومستوى تطورها . ومادام البناء الثقافي محكوماً باتجاه (فكري) عام معبر عن الأوضاع والعلاقات التاريخية الاجتماعية فإن ثمرة الصلة الجمالية محكومة بذات الاتجاه . ونستطيع القول هنا إنه على الرغم من خصوصية الصلة الجمالية وعلى الرغم من نوعية ثمرتها – أنقول بسبب تلك الخصوصية وهذه النوعية ؟؟ – فإن هذا الضرب من التعامل مع الواقع – الصلة الجمالية – ينهض بدور بارز في التغيير التاريخي والاجتماعي ، لأنه الضرب الذي تسطع فيه التناقضات من خلال ما يكشف عنه من وجوه تناغم ووجوه نشاز في السلوك والأعراف والمثل وظواهر الحياة الاجتماعية وطرائق الحكم .. الخ . وتأسيساً على هذا كله فإن أمرين يتحددان بصدد العلاقة بين الصلة الجمالية والعلاقات الاجتماعية من ناحية وبين الصلة الجمالية وصور البناء الثقافي المختلفة من ناحية ثانية .

أولهما : أن الصلة الجمالية لها (خصوصية) إذ هي ليست (علاقة اجتماعية) كما أنها ليست انعكاساً آلياً للعلاقات الاجتماعية — كصور البناء الثقافى وأشكاله — وإنما هي صلة خاصة (ذات طابع اجتماعي) تكتسبه لأن ثمرتها — من الانظار والنظريات والقيم والمثل والافكار الجمالية — محكومة بما يسود البناء الثقافى للمجتمع : تشارك فى تكوين هذا البناء كما تشارك فى تغييره ، وهي متأثرة بنهجه مؤثرة فيه .

وثانيهما : أن العلاقات الاجتماعية تحد الصلة الجمالية بتحديد آفاقها ، وأن الصلة الجمالية تنزع نحو الإفلات من هذا الحد والتحديد ، ثم إنها بطبيعتها تكشف (طبيعة) العلاقات الاجتماعية فتساعد على التغيير الاجتماعي .

إذن لابد من بيان لهذه الأمور : نشوء الصلة الجمالية بطبيعتها الفردية الذاتية ، ونشوء الطوابع الإجتماعية لهذه الصلة ، ونشوء المثل الجمالى الأعلى لدى الجماعة .

رأينا — فى موضع سابق — أن التعرف (نفعى) إذا كان موجها لحاجة عملية ساعيا إلى تلبيتها ، وأنه (جمالى) إذا وجهته حاجة جمالية روحية فسعى إلى تلبيتها . إن البشر لا يدركون كل صفات الظاهرة وكل عناصرها ، وإنما تتوجه القوى المدركة إلى الصفات والعناصر التى تطلبها الحاجات العملية النفعية والحاجات الروحية الجمالية . ولقد تطور (الجميل) عن (النافع) ، ثم نضجت الظاهرة الجمالية مستقلة عبر ملايين السنين من التطور البشرى ، لكن الجميل — بعد الاستقلال النسبى للظاهرة الجمالية لم (يتناقض) مع النافع تناقضا أصيلا : إن النشاط العملى للبشر مسير بغاياتهم ، وكانت هذه الغايات — أول أمرها — نفعية ، ولكن هذا النشاط العملى وما نشأ عنه من علاقات قد أنشأ حاجات نفعية جديدة وحاجات روحية جمالية وارتقى بالحواس والقوى المدركة حتى هيأها لصلة جديدة

بين البشر وواقعهم هى الصلة الجمالية . لقد تبدت هذه الصلة فى كل مظاهر الطبيعة وفى كل ظواهر الحياة الاجتماعية ، ولقد تطورت حواس البشر المدركة والذائقة بحيث تدرك فى كل تلك المظاهر والظواهر ما يبرزه مستوى التطور من عناصرها الجمالية وما يفى بالحاجات الإنسانية الجمالية والروحية . إن النشاط العملى — وهو يتوجه إلى تلبية الحاجات النفعية — أنشأ الحاجات الجمالية ، وطور الحواس والقوى أدوات انسانية تعين على تلبية هذه الحاجات : « . . . لقد كان الانسان يرى — بصورة غامضة — فيما يصنعه لونا من السيطرة على مادته ولونا من الشعور المبهم بتحقيق الذات عن طريق أولى للخلق والإبداع والتشكيل . غير أن هذا كان شعورا مبكرا بفرحة (الصنع) والقدرة على التحويل ، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد فى أعمال فنية مستقلة . إنما بدأ الفن فى وجوده المتميز عندما صار العمل (إنسانيا) أى عندما صار خاضعا لأهداف إنسانية واعية . فهنا تحول تاريخ الإنسان من أن يكون (تاريخا بيولوجيا) إلى أن يكون (تاريخا اجتماعيا) متبديا فى أشكال ثقافية من بينها الفن . كذلك فإن العمل قد صاحبته المعاناة الجمالية وتطور معه الشعور الجمالى لدى البشر ، وهو الذى طوره وأغناه . لكن هذا الشعور كان (فرحة فظة) بدائية عندما كان العمل فى صورته الأولى الحيوانية ، عندما كان متوجها فحسب إلى إرضاء الحاجات المعيشية والبيولوجية القريبة . فلما تطور العمل إلى صورته الإنسانية الواعية الهادفة ونشأت معه حاجات إنسانية جديدة تحول ذلك الشعور الجمالى البدائى إلى (متعة روحية) . وارتباط هذه المتعة الروحية بالحاجة الانسانية يجعل الجميل يتضمن بالضرورة النافع ولا يتناقض معه ، إذ يرى الانسان هنا ، كمنتج ، أن ما صنعه يحقق نفعا مباشرا ويلبى حاجة عملية قائمة ، كما يرى فيه فى نفس الوقت قدرته على الخلق وطاقته

الإبداعية ، وفي هذا أعلى مدارج المتعة الروحية والجمالية ... »[٣] . معنى الكلام هنا أن العمل — وهو نشاط جمعي اجتماعي — قد أقام الصلة الجمالية بين الإنسان وواقعه ، وهي صلة ذات طبيعة فردية ذاتية اتخذت طوابع اجتماعية بعد مراحل طويلة من التطور البشري . ويهم هاهنا أن (الفعل) قد ولّد (الانفعال) ، وأن الصلة الجمالية قد أصبحت نشاطا إنسانيا أساسيا . ويهم كذلك أن هذه الصلة الجمالية قد صارت مصدر ضرب خاص من (المعرفة) بالواقع : ماهيته جمالية ، ومادته الطبيعة والمجتمع بظاهرهما وظواهرهما ، ومجاله الحياة النفسية العاطفية الروحية ، وأداته القوى المدركة والطاقات الذائقة . ويهم كذلك أن هذا الضرب الخاص من المعرفة — باعتباره كيفية تعامل مع الواقع — قد صار سبيل الإنسان إلى ضروب خاصة من (المعارف) تزيل غوامض وجوانب إبهام في عالمه النفسي والجسمي وفي واقعه الطبيعي والاجتماعي : إن الخبرة الجمالية — وهي ثمرة هذه الكيفية من التعامل مع الواقع — تعين على اكتشاف المركب في البسيط والناضج في الأولى ، كما أنها تعين على أن يتطور البسيط إلى مركب والأولى إلى ناضج . فمن الإشارات الأولية — الايماء والايحاء . . . الخ — تنمو صور مبكرة تتطور مع الخبرة الجمالية إلى طريق الوعي بالتجانس والتآلف . ومن خبرات جمالية أولية تتصل بصور من التنضيد والتنسيق تتراكم خبرات جمالية في اتجاه الوعي بالموازاة والتوازن ، وفي اتجاه تحصيل عناصر النسبة والتماثل والتطابق ، أي في اتجاه الوعي بالتكوينات والنماذج والأنماط . إن نضج هذه الخبرات الجمالية — بنضج الخبرة التاريخية الاجتماعية عامة — يؤهل التعرف الجمالي للوصول إلى (معارف) جمالية أعقد ، ويؤهل الوعي الجمالي لتحصيل هذه المعارف : تتجه هذه الخبرات الجمالية الناضجة — المركبة ، المعقدة ؟ — إلى

الوعى بحقيقة (التناظر) ومدارها أن اكتشاف عنصر من عناصر ظاهرة مابعين — ضرورة — على اكتشاف كافة عناصرها .

وتتجه إلى الوعى بحقيقة (التناغم والانسجام) ومدارها أن الكيفية الصحيحة اترابط عناصر شيء ماتؤدى إلى التوصيل الصحيح لأثر هذا الشيء أو إلى الأداء الصحيح لوظيفة هذا الشيء . وتتجه إلى الوعى بحقيقة (التناسب) ومدارها أن الصلة الصحيحة بين عناصر شيء ماتؤدى إلى صحة قيام كل عنصر بدوره وإلى سلامة موقع كل عنصر من كافة العناصر ، وإلى سلامة نهوض (الكل) بوظيفته .

وتتجه إلى الوعى بحقيقة (الإيقاع) ومدارها صلة العنصر بالعنصر وصلة العنصر بكافة العناصر ، وهى الصلة التى تتضمن — بصورة غامضة التوافق والترجيع — وتنهض — بصورة واضحة — على التعاقب والترابط والتكرار . وبطبيعة الحال فإن (الوجوه الأخرى) من علاقات العناصر — نعنى بالوجوه الأخرى : التنافر . النشوز . التناقض . . الخ — قد كانت تعين على نضج الخبرات الجمالية وعلى حصولها على (حقائق) الصفات والعناصر والخصائص الجمالية فى الظواهر والأحياء والأشياء . إن (المصطلحات والدلالات الجمالية لألفاظ بأعيانها) إشارات إلى خبرات البشر الجمالية : الجمال والجلال ومايدور فى دائرتهما من (الرفعة . السمو . الحسن . الفتنة . الروعة . العظمة . البهاء . السناء . الكمال . الحلاوة . اللطف . الصباحة . الوضاءة . الملاحة . الظرف . الرشاقة . . . الخ . ومايكشف عنها بالضد ويكشف عن وجوده بذاته : القبح . الدمامة . الجلافة . . . الخ . ومايكشف عن (حالات) من التعرف والتلقى : السرور . الرضا . الارتياح . الفرح الحبور .

وما يشير إلى (مشاعر) بالتناهى إزاء الجمال وباللاتناهى إزاء الجلال (4) ، وبالعجز الأليم الذى يرغبنا عن الجليل وباللذة التى ترغبنا فيه .

هذا عن تكوين (الخبرة) الجمالية ، وهى ثمرة الصلة الجمالية بالواقع ، أى ثمرة كيفية التعامل الجمالى مع الواقع . والصلة الجمالية — كما ذكرنا فى موضع سابق — ذات (طبيعة) ذاتية فردية ، فكيف تتخذ هذه الصلة (طوابع) اجتماعية ؟ وكيف ينضج مثل جمالى أعلى للجماعة ؟ . ليس فى البناء الثقافى للمجتمع ماينتج عن العناصر الموضوعية فى الطبيعة بذاتها ، ولا ماينتج عن الطاقات الذاتية للأفراد بذاتها . إن كل ما فى البناء الثقافى للمجتمع إنما يعكس مستوى تطور علاقة البشر بالطبيعة ، وطبيعة علاقاتهم الاجتماعية فيما بينهم . إن مستوى تطور العلاقة بالطبيعة وطبيعة العلاقات الاجتماعية يطبعان (الحاجات) الذاتية الفردية بطوابع اجتماعية ، كما أنهما يحكمان استجابات الأفراد بهذه الطوابع . وهنا تصير الخبرات الجمالية — وهى ثمرات لصلة ذات طبيعة ذاتية فردية — إلى تعميم جمالى يعكس خبرة الجماعة ويكون مثلها الجمالى الأعلى . ويؤثر هذا المثل الجمالى الأعلى — بعد تكونه ونضجه — فى الخبرة الذاتية الفردية، فيحدها ويحددها ، لكن هذه الخبرة — بطبيعتها — تعود إلى ذلك المثل الأعلى فتؤثر فيه بدورها . ينزع المثل الأعلى الجمالى للجماعة إلى تحديد الخبرة الجمالية الذاتية الفردية بحدود الآفاق الماثلة لتطور الجماعة ، وتنزع الخبرة الجمالية الذاتية الفردية إلى هز هذا المثل للوصول إلى آفاق أبعد . إن الصلة الجمالية تنزع — فى اتجاه المثل الجمالى الأعلى ، وفى اتجاه البناء الثقافى ، ومن ثم فى اتجاه العلاقات الاجتماعية القائمة — إلى التعديل والتغيير والتثوير .

وبدهى — بعد ما جاء فى هذه الوحدة من البحث — أن المثل الأعلى الجمالى إنما يعكس (جمالية) القوة الاجتماعية المسيطرة فى المجتمع ، ولذلك فإن هذا المثل

الجمالى الأعلى لايتغير تغيراً أساسيا إلا بالتغيرات الاساسية (المراحل التاريخية الاجتماعية: الاقطاعية الرأسمالية ... الخ) فى حياة المجتمع . إن المثل الجمالى الأعلى يعكس جمالية مرحلة تاريخية كاملة من حياة المجتمع ، ولايتغير هذا المثل تغيراً حقيقياً إلا بتغير هذه المرحلة .

(٢)

الجمالى أشمل من الفنى . فالصلة الجمالية حقيقة من حقائق الوجود البشرى عامة ، تتبدى ماهيتها ونتائجها فى كيفية تعامل تنشأ بين البشر وعالمهم الطبيعى والاجتماعى . أما الفن فنشاط جمالى مخصوص ، ينهض به الأفراد الفنانون . يتبدى الجمالى عناصر وخصائص وصفات فى الظواهر والأحياء والاشياء ، ويعمل الفنى فى دائرة هذه العناصر والخصائص والصفات ، لكن (تاريخ الفن) لا (يشخص) كل هذه العناصر والخصائص والصفات ، كما أن (الأعمال الفنية) لا (تشكل) كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية فى واقع ما .

الجمالى كيفية تعامل أساسية مع الواقع ، والفنى يعتمد هذه الكيفية لكنه لايستغرقها . الجمالى صلة خاصة أحد طرفيها كافة البشر الاسوياء ، والفنى نشاط مخصوص ينهض به أفراد فنانون .

ولقد رأينا — فى الفصل السابق من هذا البحث — أن التعرف الجمالى فردى ذاتى إذ هو نتاج التقويم الجمالى الناهض على الإحساس والتقويم ، وأن المثل الاعلى الجمالى اجتماعى إذ هو وجهة قوى اجتماعية محددة تسيطر اجتماعيا وتتخذ فى الحياة الثقافية والروحية وجهة واتجاهات تتفق ومصالحها .

ولقد رأينا كذلك أن التعرف الجمالى يؤثر فى المثل الجمالى الاعلى للجماعة ويتأثر

به ، وأن المثل ينزع منزع التثبيت والتجميد ، وأن التعرف ينزع منزع التعديل والتغيير والثوير .

وكان معنى ذلك كله أن (التاريخ الجمالى) للمجتمع يعكس الانتقالات الأساسية فى التاريخ العام لهذا المجتمع ، وأن الخبرات الفردية الذاتية بنزوعها نحو زلزلة ذلك التاريخ الجمالى إنما تنهض بدور (نوعى) فى التغيرات والانتقالات الأساسية فى التاريخ العام المجتمع . وها هنا سنرى فى العمـــل الفنى ما رأيناه فى التعرف الجمالى . وفى التاريخ الفنى ما رأيناه فى التاريخ الجمالى .

إن العمل الفنى ذو طبيعة فردية ذاتية وهو فى ذات الوقت ذو طوابع اجتماعية، لأن التاريخ الفنى اجتماعى ، وكلاهما - العمل الفنى والتاريخ الفنى — يؤثر فى الآخر ويتأثر به . وينزع التاريخ الفنى — إذ يعكس اتجاه القوة الاجتماعية السائدة — منزع التثبيت والتجميد . وينزع العمل الفنى منزع الزلزلة والتغيير . ونقف — فى الفصل الثالث من هذا البحث : العارف — عند الطبيعة الفردية الذاتية للعمل الفنى وصلتها بالطوابع الاجتماعية . أما هنا فنقف عند التاريخ الفنى للجماعة ، وهو العاكس بمراحله للمراحل التاريخية الاجتماعية فى حياة هذه الجماعة .

وثمة مشـكلات نظرية ومنهجية يجد مؤرخ الفن أن عمله متوقف على صياغتها صياغة فكرية وعلمية صحيحة . وفى مقدمة هذه المشكلات النظرية والمنهجية مشكلة (الاستقلال النسبى) لتطور صور الثقافة — بل لتطور كل صورة من صورها — فى سياق التطور التاريخى الاجتماعى العام لمجتمع من المجتمعات . ومن هذه المشكلات مشكلة (خصوصية الظاهرة الفنية) بين صور الثقافة المختلفة ، وصلة

هذه الخصوصية بالاتجاه الأساسي في البناء الثقافي من ناحية وبقوانين التطور التاريخي الاجتماعي لهذا المجتمع أو ذاك من ناحية ثانية .

والمشكلة الأولى مركبة ولها صياغة فكرية علمية أساسية وحولها اجتهادات كثيرة . إنما يمنينا من كل ذلك جوانب النظر تتصل بما نحن بصدده . فمن جانب أول وصل العلماء إلى أن الثقافة (الوعي الاجتماعي) — بكل صورها الفكرية والفنية والعلمية — انعكاس للوجود الاجتماعي وصياغة لحقائقه ، وإلى أن هذا الانعكاس ليس آلياً حرفياً كما أن هذه الصياغة ليست مرآوية سلبية .

وذلك لأن الصلة بين الوجود والوعي صلة تأثر وتأثير متبادلين دائمين وصلة تداخل وتفاعل دائبين . بل إن الوعي قد يسبق — في مرحلة من مراحل تطور المجتمع — الوجود ويوجه حركته نحو التغيير . ومعنى ذلك أن للثقافة استقلالا نسبيا عن الوجود الاجتماعي الذي تعكس علاقاته وحقائقه ، بل إن لكل صورة من صور الثقافة استقلالها النسبي أيضا كما أن لكل منها (نوعية) بناء وتقاليد تتضمن عناصر خلاقة فردية وذاتية وإنسانية : « إن التحليل المنهجي يعتد بالقوانين العامة لحركة المجتمع وتطوره ، كما يعتد في ذات الوقت بالقوانين الخاصة لحركة كل ظاهرة من ظواهر هذا المجتمع وتطورها . وسلامة التحليل ورقيه إنما يتوقفان على بيان كيفية عمل القوانين الخاصة في ظل القوانين العامة . والقانون العام هنا — في علاقة الثقافة بالأساس المادي للمجتمع : علاقة الوعي الاجتماعي بالوجود الاجتماعي — أن الوجود هو المفسر للوعي ، وأن الوعي تابع في حركة تطوره للوجود في حركة تطوره . غير أن للثقافة — على الرغم من خضوعها للقانون العام السابق — قوانينها الخاصة التي لا تتعارض مع ذلك القانون . فللثقافة وهي تصوغ الحقائق الأساسية

للوجود الاجتماعى استقلال نسبى عن هذا الوجود ، كما أن لها وهى تعكس حركة تطوره تأثيرها الفعال فى هذه الحركة . كذلك تتضمن الثقافة ملامح ذاتية وسمات وعناصر فردية . الثقافة - بهذا التقدير — ظاهرة من التعقيد والتركيب بحيث لا يمكن تفسيرها بعامل واحد ، على الرغم من أن هذا العامل — تعبيرها عن الوجود الاجتماعى - هو مصدرها والأساس فى تفسير مكوناتها ومضامينها . بل إن لكل صورة من صور الثقافة ، أو لكل ظاهرة من ظواهرها العلمية والفكرية والفنية ، استقلاله النسبى وطبيعته النوعية وقانون تطوره . كما أن كل صورة من تلك الصور تتضمن من الملامح الذاتية والجوانب والعناصر الفردية ما يجعل ردها إلى عامل واحد — فى التفسير والتطور — عاجزاً عن اكتشاف هذه الملامح والعناصر الذاتية والفردية .. »[٥] ومن جانب ثان فإن الصياغة الفكرية العلمية لهذه المشكلة قد وصلت فى بيان الصلة بين التاريخ العام لمجتمع من المجتمعات والتاريخ الثقافى لهذا المجتمع إلى ما يلى : إذا كان تاريخ مجتمع من المجتمعات إنما يحدد مراحله العامة ما تعاقب على هذا المجتمع من أنظمة اجتماعية ، فان التاريخ الثقافى لهذا المجتمع إنما يحدد مراحله التحليل المنهجى لتلك الأنظمة وما ينتهى إليه التحليل من طبيعة العلاقات الاجتماعية والطبقية فى كل نظام منها . وإذا كان هذا هو القانون المفسر للظواهر الثقافية فى مجتمع من المجتمعات ، فان التاريخ الثقافى لهذا المجتمع لا يتم بناء هيكله علميا إلا ببيان الصلة بين القانون الخاص للتطور الثقافى والقانون التاريخى العام ، إذ أن بيان هذه الصلة يحدد الاستقلال النسبى للبناء الثقافى والطبيعة النوعية المميزة لكل صورة من الصور الثقافية .

أما المشكلة الثانية — مشكلة (خصوصية الظاهرة الفنية) — فليست أقل تركيباً وتعقيداً من المشكلة الأولى . ولقد عالجناها فى أكثر من بحث . أما هنا

فيعنينا ما يتصل منها بسبيل بناء (التاريخ الفنى) لمجتمع من المجتمعات ، أى أن ما يعنينا هو بيان خصوصية الظاهرة الفنية بين ظواهر البناء الثقافى من ناحية، وبيان خصوصية تطور هذه الظاهرة فى سياق قوانين التطور التاريخى الاجتماعى بعامة. والأساس هنا أن الفن يعكس (مادته) عكساً (خاصاً) يجعل للظاهرة الفنية نوعيتها المتميزة وقانون تطور خاص ، ويجعل تطور هذه الظاهرة ليس (تقدماً) مطرداً كبعض صور البناء الثقافى الأخرى وظواهره . ولا تتناقض هذه الخصوصية للظاهرة الفنية مع خضوعها لما تخضع له صور الوعى الاجتماعى ، أى فى خضوعها للقوانين العامة التى تحكم علاقة الوعى الاجتماعى بالوجود الاجتماعى . ولقد تناولت — فى بحث سابق — هذه الخصوصية التى تميز الظاهرة الفنية فى صلتها بالقوانين العامة التى تفسر تطور المجتمعات ، فقلت هناك : « الفن عمل (خاص). وينتج الفنان آثاره فى ظل ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعى من حيث أدواته وخاماته وعاداته وعلاقاته ومن حيث (تقسيمه) والتخصص فيه . ولذلك فان الفن يتبع فى تطوره الحقائق الأساسية لتطور الوجود الاجتماعى فى مجتمعه . غير أن كافة المنتجين يعانون (ظاهر العلاقة) القائمة وحدة التقسيم والتخصص . بينما يكشف الفنان عن (باطن العلاقة) ومغزاها . إن (المباشرة) تجعل المنتجين محصورين فى ذلك الظاهر (بحاضريته) وجزئيته بينما (الجمالية) تجعل الفنان مرتبطاً بذلك الباطن وامتداده فى الماضى وحركته إلى المستقبل . وليس معنى هذا الارتباط مفارقة (الواقع) ، بل معناه عكس باطن متحرك لا عكس ظاهر واقف ... الواقع حركة متطورة موارة بالصاعد والمتوارى .

والفن عمل (خاص) لا يخضع لظاهر هذه الحركة بل إنه ليلمح جامعاً بين عناصرها الباطنية ويكشف عن مغزى هذا الجامع وجوهره . والفنان منتج

(متخصص) ، لكنه لا يخضع كغيره من المنتجين خضوعاً كاملا لشروط تقسيم العمل والتخصص فيه. هو (موهوب) فى هذا الجانب من النشاط الاجتماعى. و (خصوصية) عمله تجعله (يتميز) عن غيره من المنتجين ، لكنه لا (يمتاز) عليهم .

والفن — لأنه عمل متحرر من الظاهر والمرئى ومن الجزئى والحرفى — يشد من اللحظة ما ترهص به من مستقبل فيبنيء ويتنبأ . وعناصر الأصالة والذاتية والغنائية شروط لازمة فى كل عمل فنى ، لأن هذا العمل — الخاص — نتاج إنسان له أشواقه ورؤاه ومواقفه وأحلامه . كل هذا يساعد فى بيان (خصوصية) للفن بين الظواهر الثقافية والنشاطات الإنسانية . وهذه الخصوصية هى التى تجعل للفن مساراً وقانون تطور متميزين ولكن هذا القانون المتميز يعمل وفق قوانين عامة هى قوانين تطور الوجود الاجتماعى [٦] . . »

إن الأساس المقدم فيما نحن بصدده — التأريخ للفن — هو عمل القانون الخاص بتطور الفن فى دائرة القوانين التاريخية الاجتماعية العامة . هذا هو الأساس المنهجى للتأريخ للفن ، لأنه — أى هذا الأساس — يبرز طبيعة الجمالية ، التى لا يمكن أن تبرز إلا بطوابعها التاريخية .

وليس ريب فى أن هذا الأساس المنهجى هو المعين — إلى جانب إبراز الأصل وهو : الطبيعة (الماهية) والطوابع (الطبيعة فى ملابسات تاريخية محددة) — على بيان مراحل تاريخ الفن وعلل تطوره أو تخلفه ، وبيان الحاجات الجمالية المؤدية إلى نشوء الأنواع الفنية وعلل تطور هذه الأنواع أو انقراضها أو تعدلها أو استمرارها فى غيرها ... الخ ، وبيان المبادىء والأصول الجمالية لنشوء المدارس والنظريات والاتجاهات والأساليب الفنية ... الخ .

واضح مما سبق أن العمل الفنى كالتعرف الجمالى : كلاهما فردى ذاتى . واضح كذلك أن التاريخ الفنى لجماعة من الجماعات كتلها الجمالى الأعلى كلاهما تاريخى اجتماعى . أى أن تاريخ فن جماعة من الجماعات إنما تعكس مراحله المراحل التاريخية فى حياة هذه الجماعة . ومادام الامر كذلك — وهو كذلك عليا — فإن تاريخ الفن فى الحقيقة تاريخان : تاريخ يبدو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية ، وهو تاريخ الفن البدائى . وتاريخ يبدو فيه الفن عملا خاصا ينهض به (متخصص) أى يبدو فيه الفن ظاهرة مستقلة ، وهو تاريخ الفن بعد تحول (التجمعات) البشرية البدائية إلى (مجتمعات) ذات أنظمة اجتماعية محددة . فى التاريخ الأول كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية فى دائرة الممارسات العملية النفعية المباشرة ، فاذا تضمن منتج ما تشكيلا جمالياً وكان غير مقصود فان هذا العمل كان (جماله فى نفعه) وفى التاريخ الثانى برزت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة مستقلة عن الممارسات العملية النفعية المباشرة ، وبرز لكل منها وظيفة و(نفع) . فى هذا التاريخ استقلت تلك الظواهر — نسبيا — عن الممارسة العملية ، واستقلت كل ظاهرة من هذه الظواهر — نسبيا — عن غيرها والذى يهم هنا أن استقلال الظاهرة الفنية عن الممارسات العملية المباشرة من ناحية ، وعن سواها من الظواهر الروحية والثقافية من ناحية ثانية قد أبرز (الأعمال الفنية) باعتبارها منتجات خاصة ، وأصبح العمل من هذه الأعمال الفنية (نفعه فى جماله) وليس ريب فى أن الوقوف للتمييز بين هذين التاريخين يعين فى تصور (منهجية) ضابطة للتأريخ للفن :

ولقد توفرت طائفة صالحة من الدراسات حاولت — مستفيدة من كشوف أثرية وبحوث أنثروبولوجية — بناء هياكل لتاريخ الفن البدائى . وترد هذه الدراسات البدايات الأولى لتميز الظاهرة الفنية إلى الفترات المتأخرة من العصر الحجرى القديم وإلى العصر الحجرى الحديث . ثم تضع هذه الدراسات محاور تبنى عليها هياكل تاريخ الفن البدائى :

المحور الأول هو لمح التشكيل فى قالب التجريب ، أو نشوء التشكيل من التجريب، فى المرحلة قبل السحرية . ويحدده هاوزر (أرنولد) هذا المحور : « ... إن الربط بين التصوير فى العصر الحجرى القديم وبين السحر هو خير وسيلة لتفسير النزعة الواقعية فى هذا الفن ، ذلك لأن التصوير الذى يرمى إلى خلق نظير الأنموذج — أعنى بديلا له بالمعنى الصحيح ، لا مجرد شىء يشير إليه أو يحاكيه أو يشبهه — لا يمكن إلا أن يكون ذا نزعة واقعية .

ولقد كان المقصود من الحيوان الذى يراد بعث الحياة فيه بالسحر هو أن يبدو نظيراً للحيوان الممثل فى التصوير — وهذا مالم يكن من الممكن حدوثه إلا إذا كانت النسخة مطابقة بدقة للأصل .

والواقع أن الغرض السحرى لهذا الفن هو بعينه الذى أرغمه على أن يكون ذا نزعة واقعية . فالصورة التى لم تكن تشبه موضوعها فى شىء لم تكن رديئة فحسب ، بل لم يكن لهـا معنى ولاجدوى . ويفترض الباحثون أن العصر السحرى أى أول عصر لدينا فيه شواهد على وجود أعمال فنية ، قد سبقته مرحلة قبل السحرية . ذلك لأن عصر السحر المكتمل النمو ، بما فيه من طقوس ثابتة وأسلوب لصنع عجائب السحر تبلور بالفعل فى صيغ محددة ، لابد قد مهد له عصر من التجريب البحت ومن النشاط العملى الذى يتحسس طريقه فى غير تنظيم . وكان لابد أن تثبت الصيغ السحرية فعاليتها قبل أن يتسنى وضعها فى إطار محدد . ولم يكن من الممكن أن تنتج هذه الصيغ بالتأمل المجرد وحده ، بل لابد أنه قد عثر عليها دون بحث واع ، وتطورت خطوة فخطوة .

والأرجح أن إنسان عصر ماقبل السحر قد توصل إلى الارتباط بين النسخة والأصل عرضاً ، ولكن لابد أن هذا الكشف كان له تأثير طاغ عليه . ومن

الجائز أن كل مجال السحر الذى يرتكز على بديهية مسلم بها هى الاعتماد المتبادل بين الأشياء المتشابهة ، يرجع ظهوره فى مبدأ الأمر إلى هذه التجربة ونحن نعلم أن هناك فكرتين رئيسيتين أكد الباحثون أنهما الشرطان الأساسيان للفن : وأعنى بهما فكرة التشابه والمحاكاة ، وفكرة إنتاج شيء من لاشيء — أى نفس إمكان قيام الفن الإبداعى ذاته .هاتان ربما كانتا قد ظهرتا فى عصر التجريب والكشف السابق على العصر السحرى(٧) » .

والمحور الثانى هو لمح أصل (فكرى) عام للممارسة السحرية عند الجماعات البدائية ، ثم لمح دور هذا الأصل فى تفسير نشوء الفن وتعليل الممارسات الفنية الباكرة ويحدد فريزر (جيمس)هذا المحور الثانى : « ... إذا حللنا مبادىء الفكر التى يقوم عليها السحر ، فإنه يحتمل أن نجدها تنحصر فى مبدأين اثنين :

الأول هو أن الشبيه ينتج الشبيه أو أن المعلول يشبه علته .

والثانى هو أن الأشياء التى كانت متصلة بعضها ببعض فى وقت ماتستمر فى التأثير بعضها فى بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقيا .

ويمكن أن نسمى المبدأ الأول (قانون التشابه) وأن نسمى المبدأ الثانى (قانون الاتصال) أو (التلامس) ومن المبدأ الأول ، أى قانون التشابه يستنتج الساحر أن فى استطاعته تحقيق الأهداف والنتائج التى يريدها عن طريق محاكاتها أو تقليدها .

ومن المبدأ الثانى يستنتج أن كل مايفعله بالنسبة لأى شيء مادى سوف يؤثر تأثيراً مماثلا على الشخص الذى كان هذا الشيء متصلا به فى وقت من الأوقات سواء أكان يؤلف جزءاً من جسمه أو لا يؤلف .. »(٨) .

والمحور الثالث لبناء هيكل لتاريخ الفن البدائى ، هو لمح نضج الأصل الفكرى

للمارسات السحرية عند الجماعات البدائية — وهو المحور الثانى السابق — وبروز هذا النضج فى (منطق أسطورى) يتحقق فى الممارسة العملية والفنية فى آن واحد. ولقد جاء تحديد هذا المحور فى بحث سابق لنا : « . . . إنه إذا كان المنطق الأسطورى يحقق أهدافا عملية واجتماعية فى المجتمع البدائى، تقصر عن تحقيقها أدوات البدائيين فى تحقيق تلك الأهداف . لقد كان الفن البدائى ذا (مضمون) أسطورى ، إذ كان يعكس علاقة سحرية أسطورية بالعالم ولما كانت تلك العلاقة قائمة على نسق الواقع التجريبى والاجتماعى ، فإن ذلك المضمون كان (اجتماعيا) فى حقيقته . فإذا كان الأساس فى (مضامين) الفنون البدائية هو التعميم الرمزى — إن جاز هذا التعبير — للواقع التجريبى والاجتماعى ، فان (أشكال) تلك الفنون قد ارتبطت إلى حد بعيد بالوسائل والأدوات والأساليب والخامات التى عرفها ذلك الواقع التجريبى البدائى نفسه .

ولم يكن (المنطق) الأسطورى عند البدائيين ليتحول إلى (فن) لو لم يكن مرتبطاً ارتباطاً حيماً بوحى حياتهم العملية وبنائهم الاجتماعى : فلقد أقام هذا المنطق علاقات ذهنية بين الأشياء المتشابهة ، وعامل هذه العلاقات على أنها علاقات حقيقية قائمة فى الواقع فعلا ، ونهض بالشاء (مثال ذهنى) لهذه القدرة . إن هذا المثال الذهنى للقدرة الإنسانية لم يكن بعيدا عن الواقع العملى ، وإنما كان مستفيداً من تجريد هذا الواقع ذهنياً وساعياً إلى إكمال عجزه وقصوره . وبسبب هذا التصور والعجز فى الواقع العملى البدائى فان المثال الذهنى لسيطرة الإنسان على عالمه ما كان له أن يتحقق فى الواقع ، فتحقق فى الفن :

أى أن التعميم الرمزى — بعبارة أخرى : تحويل المفهوم إلى رمز والتجريد الذهنى إلى تعميم فنى — جعل المنطق الأسطورى فنا أسطورياً. بهذا كان الفن البدائى

تحقيقا جاليا لأهداف (واقعية) تعجز الخبرة عمليا عن تحقيقها أو أنه — أى الفن البدائى — كان تحقيقاً لوجود ساع إلى الاكتمال ، وجود يتخلق ، وجود يصير — فى الفن — وجوداً فعلياً .

وهذه الخصيصة فى الفن البدائى لا تجعله مفارقاً لعالم البدائيين الواقعى بل تجعله كاشفاً لجوانب جديدة لم تكشف بعد ذلك العالم ، كما تجعله ارتقاء من (رؤية) المألوف المبذول إلى معنى من معانى (الرؤيا) وإن كان — هذا الفن — ليس حلماً من أحلام اليقظة أو من أحلام المنام . فان تلك الخصيصة لا تجعل هذا الفن — على الرغم من ارتباطه الشديد بالواقع التجريبى — محاكاة أو تقليدا للظواهر العارضة بل تجعله بحثا عن جوهر الظواهر وكالها . ولعل فى هذا ما يفسر كثرة ما يحققه الفن البداقى من (أمنيات) الإنسان البدائى وأهدافه ، كما أنه يفسر ارتباط هذه الأمنيات والأهداف بالحاجات العملية لذلك الإنسان البدائى[٩] » .

والمحور الرابع لبناء تلك الهياكل التى تصورتها الدراسات لتاريخ الفن البدائى هو حول (وظيفة) ذلك الفن : حيث تداخل مجالا التجريب العملى والتشكيل الجمالى بحيث تداخلت الحدود الفاصلة بين (الفن) و (الواقع) . ويحدد هاوزر هذا المحور : « . . . إن الصورة كانت هى التصوير والشىء المصور فى آن واحد ، وكانت هى الرغبة وتحقيق الرغبة فى الوقت نفسه . ولقد كان صياد العصر الحجرى القديم يعتقد أنه قد استحوذ على الشىء ذاته فى الصورة ، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع . وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقى يعانى بالفعل من قتل الحيوان الذى تمثله الصورة . فالتمثيل التصويرى لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استباقاً للنتيجة المطلوبة .

وكان من المحتم فى اعتقاده أن يقع الحادث الحقيقى فى أعقاب التمثيل السحرى له ،

أو أن يكون متضمنا فيه بالفعل ، إذ أن الاثنين لا يفصل بينهما إلا ذلك الوسيط غير الحقيقى الذى يتألف من مكان وزمان . وعلى ذلك فلم تكن وظيفة الفن أن يكون بديلا رمزيا على الإطلاق ، وإنما كانت هذه الوظيفة متعلقة بالفعل الحقيقى الهادف . ولم يكن الفكر هو الذى يقتل ، أو الإيمان هو الذى يحقق المعجزة ، وإنما كان الفعل الحقيقى ، أى التمثيل التصويرى ، أو التصويب على الحيوان فى الصورة هو الذى يقوم بالسحر .

إن فنان العصر الحجرى القديم عندما كان يصور حيوانا على صخرة ، كان ينتج حيوانا حقيقيا . ذلك لأن عالم الخيال والصور ، ومجال الفن والمحاكاة المجردة ، لم يكن قد أصبح فى نظره ميدانا خاصاً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبى ومنفصلا عنه . ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد ، وإنما رأى فى أحدهما استمراراً مباشراً متجانساً للآخر . . .

فى كل هذه الأمثلة إذن تتداخل الحدود الفاصلة بين الفن والواقع ، ولا يصبح الاتصال بين المجالين خيالا داخل نطاق الخيال إلا فى فن العصور التاريخية وحده ، على حين أن هذا الاتصال كان فى العصر الحجرى القديم حقيقة بسيطة ، ودليلا على أن الفن يظل فى خدمة الحياة تماماً .

والواقع أن أى تفسير آخر لفن العصر الحجرى القديم ، كالقول إنه صورة زخرفية أو تعبيرية من صور الفن ، هو تفسير غير مقبول ، تكذبه سلسلة كاملة من الشواهد . . .»[1]

كان هذا عن تاريخ فن الجماعات البدائية . ولهذا التاريخ أهمية بالغة لأنه يبرز طور النشوء للظاهرة الفنية مستقلة عن غيرها من الظواهر ، ويبرز ارتباط هذا النشوء بالعمل الاجتماعى . وفى الانتقال التاريخى من (الجماعات) إلى

(المجتمعات) ، ثم فى نضوج الطوابع الطبقية لهذه المجتمعات ، يجد الدارسون الأصول : الاجتماعية والجمالية والفكرية العامة التى ينهض عليها (التاريخ الثانى للفن) .

ويقف وراء كل هذه الأصول مبدأ تاريخى يؤكد تواصل الخبرة البشرية واستمرار القديم فى الجديد ، وبخاصة فى الظاهرة الفنية ، وفى هذا المبدأ يقول مؤرخ الفن أرنولد هاوزر : « . . . . كانت نهاية العصر الحجرى الجديد مؤذنة باعادة توجيه الحياة على نحو لايقل شمولا عن ذلك الذى حدث فى بدايته ، وبثورة فى الاقتصاد ونظم المجتمع لاتكاد تقل عن تلك التى حدثت فى مطلعه . ففى بداية ذلك العصر كان مظهر التحول هو الانتقال من الاستهلاك المجرد إلى الإنتاج ، ومن الفردية البدائية إلى التعاون ، أما فى نهايته فقد أصبح مظهر التحول هو بداية التجارة والحرف اليدوية المستقلة وظهور المدن والأسواق وتجمع السكان وتمايزهم . وفى كلتا الحالتين تتمثل لنا صورة تغير كامل وإن كان حدوث هذا التغير يتخذ فى الحالتين صورة تحول متدرج أكثر مما يتخذ صورة انقلاب مفاجىء . ففى معظم النظم والعادات السائدة فى عالم الشرق القديم نجد أن الأنواع الأوتوقراطية من الحكومات ، والاحتفاظ الجزئى بالاقتصاد الطبيعى ، وتغلغل العقائد الدينية فى الحياة اليومية ، والاتجاه الشكلى الدقيق فى الفن — وهى كلها عادات وتقاليد متخلفة من العصر الحجرى الجديد — تستمر جنباً إلى جنب مع أسلوب الحياة الحضرى الجديد . . (١١) » .

أما عن الأصول الاجتماعية والجمالية والفكرية العامة التى تصور الدارسون

نهوض التأريخ للفن عليها ، فيمكن التماس بدايات نضوجها فى القرن الماضى . فلقد سمى العلماء القرن التاسع عشر قرن التاريخ ، إذ وصلت فيه فكرتا (التطور) و (التقدم) إلى أن تكونا (نظرية) تضع بين يدى المؤرخ القوانين المفسرة للتاريخ والكاشفة لتطور ظواهره ولعلاقة هذا التطور بالملابسات الموضوعية لمراحل التاريخ : « . . . . . فلقد وضح اتجاه عام لدى علماء القرن الماضى ولدى مفكريه ، يذهب إلى أن لكل شىء تاريخاً . وكان لهذا الاتجاه آثاره البعيدة فى كافة العلوم الطبيعية والاجتماعية ، إذ تأسست عليه ثورة منهجية كاملة فى النظر إلى العالم المادى والوجود الإنسانى ، وفى مناهج البحث وطرائق التفكير . كما زلزل هذا الاتجاه الأفكار الكلاسيكية عن المطلق والسكون والثبات ، ودفعها بالنسبى والحركة والتغير . ولكن ظهرت فى البيئات العلمية والفكرية مناهج (تطورية) تجعل تاريخ أية ظاهرة (وعاء مغلقا) منعزلا عن تاريخ الظواهر الأخرى وفى هذا السبيل أصبح تاريخ ظاهرة ما أو نشاط إنسانى ما واحداً من أمرين : إما أن يكون تاريخا زمنيا (خارجيا) — إن صحت العبارة — يعنى بالاستمرار الزمنى مع إنكار أن تكون هناك (قوانين) مفسرة لهذا الاستمرار . وإما أن يكون تاريخاً (داخلياً) مفسراً للقوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة و (مسيراً ذاتياً) بها مع إنكار أن تكون هناك (قوانين) أعم وأشمل تفسر تطور هذه الظاهرة فى ترابطها مع كافة الظواهر الأخرى . هؤلاء هم أصحاب (التاريخ) بالمعنى الميتافيزيقى الجزئى . لكن فكرة التطور وجدت صياغتها الناضجة فى فلسفات من يمكن أن نسميهم أصحاب (التاريخية) الذين يرون أن (تاريخية) ظاهرة ما معناها كيفية عمل قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطور عامة . غير أن من بين أصحاب (التاريخية) من جعل وراء القوانين الخاصة والعامة للتطور (أفكاراً) أى من

فسر الفكر بالفكر ، وهؤلاء هم المثاليون ومن بينهم من رد هذه القوانين إلى أصولها الموضوعية فى حركة التاريخ والمجتمع وهؤلاء هم العلميون (١٢) .

والتمايز بين المنهجين — المثالى والعلمى — قائم بقوة فى المحاولات التى تتصدى للتأريخ للفن .

ولقد نحاول هنا — مادمنا بصدد المعرفة الجمالية من جهة التحقق فى التاريخ الجمالى والتاريخ الفنى لدى جماعة من الجماعات البشرية — أن نبين علاقة الموضوعى — فى ماهية المعرفة الجمالية — بالتاريخى ، أى بسياق تطور هذه الجماعة أو تلك من الجماعات البشرية : إن الذى (يخصص) إحساساً فيجعله إحساساً جمالياً إنما هو التقويم الجمالى . وليس يستطاع أن يقوم إحساس صفة جمالية بعينها فى محسوس ما من جهة الماهية الموضوعية للصفة المدركة خلال الاستجابة لحاجة جمالية ونفسية وروحية . وهذه الحاجات — مع الاعتداد بحقائقها الذاتية والفردية — ذات ماهية إجتماعية ، ومن ثم فإنها — أى هذه الحاجات — لا تتجاوز قدرة الجماعة فى واقعها ، إخضاعاً لعالمها الطبيعى وتنظيما لحياتها الاجتماعية . ويحدد العلم ما هو تاريخى فى حياة المجتمعات بالمراحل الاستراتيجية الكبرى ، أى بالانتقالات التاريخية الأساسية من مرحلة تميزها علاقات اجتماعية إلى مرحلة قائمة على علاقات اجتماعية أخرى . فإذا كان ذلك هو الاتصال بين الموضوعى فى المعرفة الجمالية والتاريخى فى التطور الاجتماعى ، وإذا كان هذا هو حد التاريخى ، فان الأمر ينتهى إلى تحديد مراحل التاريخ الفنى للجماعة بمراحل تاريخها العام .

هوامش ومراجع

الفصل الثانى

١ — راجع فى تمييز المناهج الفكرية المثالية للمعرفة الجمالية :

(ا) المقالات : الرابعة والسادسة والسابعة فى مجموعة : (G. B)

(ب) والصفحات ٦٤٢ ، ٦٧٢ ، ومن ٦٩٦ إلى ٧٠٣ ومن ٧٦٩ الى ٧٧١ فى

كتاب Critical Theory Since Plato

(ح) والبحث الذى كتبه ستوت (Sotut (D. B بعنوان :

(Aesthetics in Primitive Societies)

ص ١٨٩ فى مجموعة :

Men and Cultures, London, 1960

(د) والفصل الثالث من الباب الثانى من كتاب عبد المنعم تليمة :

مقدمة فى نظرية الأدب

(ه) حدد مجمع اللغة العربية بالقاهرة مصطلحى :

كيفيات ثالثة Tertiary (qualities)

والكلى العينى Concrete Universal

فالمصطلح الأول : « أحكام قيمية تنصب على الشىء من حيث أنه خير أو شر، جميل أو قبيح . وكأن للأشياء ثلاثة أنواع من الكيفيات : الكيفيات الأولى تعبر

عن صفات الشيء الجوهرية كالامتداد والحركة ، والكيفيات الثانية كالطعم واللون، والكيفيات الثالثة من ناحية الحكم عليه وتقديره » .

وعن المصطلح الثانى :

١ — استعمل هيجل هذا المصطلح استعمالا غامضاً وفى معان مختلفة ، وشاع استعماله لدى كثيرين من المعاصرين ولكن فى مدلولات غير محددة .

٢ — يراد به بوجه عام الكلى الذى لا يقوم على التجريد . وإن تحقق فى الخارج وله وجود مستقل عن الذهن الذى يدركه ، كمثل أفلاطون . ويذكرنا هذا المعنى بما قال به المدرسيون من وجود الكليات قبل الأشياء » .

مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التى أقرها المجمع ، المجلد السادس عشر : القاهرة ١٩٧٥ ص٢٢٨ ، ص٢٣٧ .

٢ — راجع فى خصائص (الجمالى) وخصائص (الفنى) :

(ا) مواضع متعددة من القسم الثانى فى :

Hegel, The philosophy of history, (G. B)

(ب) والمقالات الرابعة والسادسة والعاشرة فى مجموعة (G. B) .

(ح) ومقدمة كتاب لوسيان جولدمان : The Hidden God

(د) والصفحات ٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ فى :

Criticism, The major texts, edited by walter Jack Bate, New york, 1952.

(ه) والفصل الخامس (صفحة ١٤٠ ومابعدها) فى :

Saintsbury, George : A history of Criticism, vol, 3, 8 imp, London

٣ ــ عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ص١٤

راجع كذلك مواضع متعددة فى مادتى (فن) ص٦٤ و (جمال) ص١١٢ من مجموعة (G. B) .

وراجع ــ فى المجلدين الثانى والثالث من مجموعة (G B) ــ التطور التاريخى للمصطلحات التالية :

الإبداع Creation	—	الإحساس Sensation
الإدراك Perception	—	الانسجام Harmony
الإيقاع Rhythm	—	التجانس Homogenity
التركيب Synthesis	—	التماثل Analogy
التنافر Incompatibility	—	الصيغة Formula
العلاقة Relation	—	المحسوس Sensible
المساوقة Concomitance	—	الملازمة Inherence
الموازاة Parallelism		

٤ – راجع :

(ا) مواضع متعددة من المواد (٤ ــ ٦ ــ ٢٢ ــ ٢٤ - ٢٨) من مجموعة (G . B)

(ب) والفصل الثانى (صفحة ٢٥) من الباب الأول من كتاب عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب .

(ﺣ) وصفحة ١١٤٨ وما بعدها فى :

Critical Theory Since Plato.

(د) ومواضع متعددة من الفصل الثالث ص ١٢٩ ، من كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤ م .

(ﻫ) لم يجز اللغويون الأقدمون استعمال لفظة (الجلال) لغير الاستعمال الدينى المعروف .

أما الجمال — عندهم — فهو الحسن فى الخَلق والخُلق ، والفرق بين الجمال والحسن أن الحسن يكون فى لون الوجه والجمال يكون فى صور الأعضاء . والملاحة تعمهما كليهما :

فكل مليح حسن وجميل معاً
وليس كل حسن جميلا
ولا كل جميل حسناً

والإيماء : الإشارة على أى وجه كانت .

والإيباء : الإشارة إلى خلف خاصة .

راجع :

— مواضع متعددة من (لسان العرب) .

— دقائق العربية . أمين آل ناصر الدين ، ص٣٤ ، ص٤٠—٤٥ .

(و) يمكن ملاحظة تطور المصطلحات التالية فى الأدب والنقد القديمين :

البناء ، النمط ، الطراز ، الصوغ ، الحوك .

فمن البناء — مثلا — قال الخليل بن أحمد « رتبت البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب الشَّعر » .

المرزبانى : الموشح ص٢١

وقال زاخر :

إنما الشعر بناء يبتنيه المبتنونا
فاذا ما نسقوه كان غثا أو سمينا
ربما وافاك حينا ثم يستصعب حينا

ابن عبد ربه : العقد الفريد ، الجزء الخامس ، ص ٣٢٧ .

وراجع عن نفس المصطلح (البناء) مايلي :

ــ ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري وزميله ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥ .

ــ الآمدي : الموازنة ، تحقيق السيد صقر ، دار المعارف ١٩٦١ م ، الجزء الأول ، ص ٢٨١ .

ــ ابن رشيق ، العمدة ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، الجزء الأول ، ص ١٢٠ .

ــ حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ٢٧٨ :

٥ ــ عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٢٠ .

٦ ــ المرجع نفسه ص ١٢٥ .

٧ ــ هاوزر (أرنولد) : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ م الجزء الأول ، ص ٢٢ .

٨ ــ فريزر (جيمس) : الغصن الذهبي ، ترجمة أحمد أبو زيد ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٠٤ .

٩ ــ عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ٤٤ ٠

١٠ ــ هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، حـ١ ، ص١٩ ٠

١١ ــ المرجع نفسه ، ص٤١ ٠

١٢ ــ عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ص٩٩ ٠

وراجع كذلك كتاب لوسيان جولدمان :

The Hidden God.

المقدمة وص٤٧ ، ص٦٦ ٠

الفصل الثالث

العارف الجمالي

(الدور النوعي مدخل الى المهمة)

شهد العصر الحديث نشوء طائفة من العلوم ، ينهض كل منها بدرس ظاهرة أو (مادة) طبيعية أو انسانية . وآخر هذه العلوم ينهض بدرس الظاهرة الفنية . وستنشأ — بطبيعة الحال — علوم أخرى حول ظواهر أخرى . ولكن المعترك الفكرى والمنهجى الراهن إنما يدور حول (علم الفن) . ولقد قطع العلماء مراحل فى سعيهم إلى تأسيس هـــذا العلم ، وهى مراحل قليلة أولية ، ولكنها جاءت بنتائج يعتد بها .

وحسبنا هنا أن نشير إلى النهج (التأملى) الموروث فى النظر إلى الفن ، وإلى المبدأ الراهن الموجه لدرسه علمياً . فلقد حمل ذلك النهج التأملى الظاهرة الفنية بكل شىء عجز عن رده إلى مصدر معلوم ، فربط الفن بمصادر (القيمة) وطلب إليه أن يصوغ الهموم والغايات ، وأن يعكس المشكلات والعلاقات ، وأن يربى ، وأن يوجه ، وأن يستنفر . ولقد كان ذلك كله نتيجة عجز النهج التأملى عن الوصول إلى (حقائق) الظاهرة الفنية ، فشغل بعلاقاتها عن ذاتها . والمبدأ الموجه الآن هو درس الظاهرة الفنية فى ذاتها ثم فى علاقاتها . فليس هناك من سبيل إلى بيان (مهمة) الفن إلا ببيان (ماهية) الفن .

ويتصل بهذا المبدأ أمران : علاقة المعرفة — وبطبيعة الحال فاننا نركز ها هنا على المعرفة الجمالية — بالوجود ، وعلاقة العمل الفنى بالتاريخ الفنى .

وفى الأمر الأول فانه قد سبق أن تقرر — فى الفصلين السابقين — أن (حصول) الذات المدركة على خصيصة جمالية لموضوع ما غير (مثول) هذه

الخصيصة فى الموضوع ذاته . أى أن الخصيصة الجمالية لدى العارف غيرها متحققة فى المعروف، غيرها فى(الواقع)، وفى ذات الوقت فان الخصيصة الجمالية (المعروفة: المدركة) غير بعيدة عن الخصيصة الجمالية (الواقعية) — وذلك لان الاولى لا بد — إن كان الحصول والوصول الجماليان سويين — أن تحمل قرائن مشيرة إلى الثانية، وبقدر قوة هذه القرائن تكون(واقعية)الخصيصة الجمالية ومع سطوع هذا الامر الاول ، فان كثرة من المشتغلين بالفكر والفن تخلط خلطا قبيحاً بين المعرفة والوجود، بين الفن والواقع ، أو (تطابق) بينهما .

وفى الامر الثانى فانه قد سبق أن تقرر — فى الفصلين السابقين أيضا — أن العمل الفنى ، شأنه شأن التعرف الجمالى ، ذو (طبيعة) فردية ذاتية وذو (طوابع) اجتماعية . كما أنه قد تقرر أن التاريخ الفنى ، شأنه شأن التاريخ الجمالى ، ذو طبيعة اجتماعية. ويعنينا هنا ما انتهينا إليه هناك من أن العمل الفنى والتاريخ الفنى يؤثر كلاهما فى الآخر ويتأثر به. كما يعنينا أن التاريخ الفنى — إذ يعكس اتجاه القوة الاجتماعية السائدة — ينزع منزع التثبيت والتجميد ، وأن العمل الفنى ينزع منزع الزلزلة والتغيير .

والاحترازان هنا يدوران حول الامرين جميعا :

ففى الامر الاول ينتهى الخلط بين (المعروف الجمالى) و (الموضــوع الواقعى) إلى المطابقة الآلية بين الفن والواقع . وفى الامر الثانى ينتهى الخلط بين العمل الفنى والتاريخ الفنى إلى تغليب ماطبيعته اجتماعية على ما طبيعته ذاتية ، وإلى تغليب (الطوابع) على (الطبيعة) فى العمل الفنى .

إن المشكل الذى يواجهه الفنان مشكل تشكيلى . وهذا هو الاساس فى (ماهية الفن ، إذ هى ماهية جمالية ، لان الفن : **ادراك جمالى** للواقع ولان العمل الفنى **تشكيل جمالى** لموقف من هذا الواقع . وهذا هو المدخل الصحيح لتأسيس مهمة

الفن على ماهيته[1] . أما انشغال النظر التأملي — عبر تاريخ الفكر الفنى والجمالى كله حتى الخطوات العلمية الأخيرة — بعلاقات الظاهرة الفنية عن ذاتها ، فقد كان يؤسس الماهية على مهمة مفروضة على الفن من قوانين ظواهر أخرى ، أو مفترضة له من مهام تلك الظواهر ، يقول جيروم ستولنيتز — وإن يكن قوله صادراً عن وجهة من التفكير مختلفة عما نراه — بصدد الانشغال بمهمة للفن تتعلق بظاهرة أخرى عن الانشغال بمهمة للفن تتأسس على مهمته الجمالية : « ... لقد ظل الفن يفسر ويقدر ، طوال التاريخ كله ، وحتى عصرنا الحاضر ، على أسس غير استطيقية : إذ كان يبجل من أجل منفعته الاجتماعية ، أو لأنه يبث فى النفوس معتقدات دينية ، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية ، أو لأنه مصدر المعرفة . ولعل القارىء يدرى أن قيمة الفن تقدر فى كل هذه الحالات بناء على ما يؤدى إليه من النتائج ، لا من أجل أهميته الباطنة[2] ... » .

فإذا كان العمل الفنى قد نظر إليه من زوايا كثيرة إلا الزاوية التى تبرز ماهيته وهى الزاوية الجمالية ، فإن تاريخ الفن نظر إليه فى ضوء القوانين العامة للتاريخ العام ، بحيث أغفل مؤرخو الفن التطور — المستقل نسبيا — للتقاليد الفنية كما أغفلوا كافة العوامل التى تفسر خصوصية تطور تاريخ الفن عامة ، وحتى الذين تنبهوا فى العصر الحديث — إلى الاستقلال النسبى لتطور التاريخ الفنى ، لم يستطع بعضهم التمييز فى هذا السبيل بين تطور الفن وتطور غيره من (الصور الثقافية) المختلفة . فها هو توماس مونرو يشير إلى تميز الفن بين صور الثقافة المختلفة ، وإلى نهوض أسس للتأريخ له : «... فى الأزمنة الحديثة أصبح الفن ، بالمعنى الجمالى ، يعتبر مجالا ثقافياً متميزاً ، ونشاطاً ونمطاً من أنماط الإنتاج . ويوجد الآن للفن عامة ، ولكل فن معين ، مؤرخوه

المتخصصون الذين يحاولون أن يرووا قصة هذا الخيط أو ذاك فى العملية الثقافية . فالمؤرخ الذى يتناول الخزف أو النسيج فقط ، لا بد أن يكون بشكل ما أكثر تخصصاً من ذلك الذى يحاول أن يعالج كل الفنون ، أو كل الفنون البصرية . وفى سبيل المعرفة الدقيقة الخبيرة يحاول معظم المؤرخين اليوم أن يتخصصوا كذلك فى عصر معين وشعب معين ، فى نطاق فن واحد بذاته .. وقد يكون مؤرخ الفن ، فى الجزء من الموضوع الذى يعالجه ، حريصاً دقيقاً فيما يتعلق بالحوادث التفصيلية والآثار المسببة ، أما خارج نطاق الجزء الذى يعالجه فإن معلوماته تكون عادة أكثر غموضاً .

ولقد حدث فى مجال الدراسات المتخصصة لتاريخ الفن ، تقدم كبير فى تحويل التركيز على الروايات السطحية عن حياة الفنانين والموضوع البارز لفنهم ، إلى التركيز على تحليل الأساليب الفردية وأساليب الفترة ذاتها ، وإلى تفسير أعمق للفن ، على أساس شخصية الفنان وبيئته الثقافية . وتقتضى دراسات الأساليب التاريخية قدراً من التعميم فى السمات والاتجاهات التى تتضمنها ، ولكن يمكن أن تكون هذه الدراسات على نطاق ضيق نوعاً[٣] .. ولكن مونرو نفسه يعود — فى موضع تال من نفس الكتاب — عن هذا التمييز ، فيخلط بين الفن باعتباره إحدى الصور الثقافية — فى تطوره ، وتطور الصور الثقافية الأخرى ، أى أنه يعود إلى جعل تاريخ الفن جزءاً — غير مستقل ذلك الاستقلال النسبى الذى أشرنا إليه — من التاريخ الثقافى عامة ، يقول : «.. أما تاريخ الثقافة ، بوصفه موضوعاً متميزاً ، فهو أكثر ثباتاً على الترتيب الزمنى ، لا يقتصر على الثقافات البدائية . وقد يعتبر أحياناً أنه تاريخ الحضارة ، ولكن

(الثقافة) إصطلاح أوسع نطاقاً ، ينتظم الشعوب والأحقاب المتحضرة وغير المتحضرة . فإن أى تاريخ عام للثقافة لا يردد الإشارة إلى الفنون المتعاقبة الحقب يعتبر ناقصاً إلى درجة تدعو إلى الأسى ، وعلى حين يتبع مؤرخ الثقافة الترتيب الزمنى ، فى الجملة ، فإن له مطلق الحرية فى أن يتخلى عنه ، من وقت لآخر ، ليناقش موضوعاً عاماً معيناً ، مثل نظام العشيرة فى مختلف بقاع العالم ، وحينئذ تحول طريقته ، لفترة ما إلى نهج علمى . كل هذه المواد تتداخل وتتعاون معاً ، ويستخدم بعضها طرق ونتائج بعض ، كلما اقتضى الحال ذلك ، وإن إدراك هذه الحقيقة وإجازتها ليعبران اليوم عن اتجاه ثورى نحو البحث العلمى . وليس ثمة علم ولا فرع من علم ، ولا فن ولا فرع من التاريخ ، له مجال ثابت لا يتبدل ، ذو حدود شرعية لا ينبغى تخطيها أو اجتيازها ، وطرائق خاصة به عليه التزامها ، فكل تلك المواد تطورت من بدايات لا تفاضل بينها نسبياً ، ولا تميزها سياجات أو أسوار ، مثل العقارات الخاصة . فكم من مشاع مشترك بين العلم والتاريخ والفن [٤] ... »

وليس شك أن هذا كله — ثمرات المنهج التأملى فى درس الفن وفى التأريخ له — قد انعكس على المدارس والنظريات والمناهج النقدية . فلم تلتمس فى الفن غايته الصادرة عن طبيعته ، وإذا ذكرت الحاجة الجمالية فإنما لتوضع فى صورة (الإمتاع) مقابلا (للإفادة) . أما الغايات الأكثر دوراناً عنـــد تلك المدارس والنظريات والمناهج ، فإنها كانت تلخص — تاريخيا — المشكلات الاجتماعية والفكرية فى عصر كل منها .

وتبدأ تلك الغايات (بالتوازن الأخلاقى) الكلاسيكى ، وتنتهى (بالتوازن السلوكى) الوضعى ، مارة (بالتوازن النفسى) و (التوازن الاجتماعى) الرومانسيين ولقد وصلت الأخلاقية الكلاسيكية — الأفلاطونية الأرسطية — إلى تعليمية

خالصة عند كلاسيكيى النهضة الأوربية ، فها هو السير فيليب سدنى — أحد نقاد النهضة الأوربية فى القرن السادس عشر — يتصور تلك الاخلاقية هذا التصور :.. يزعم سدنى إذن أن الشعر أكثر فائدة من حيث التعليم الأخلاقى من الفلسفة والتاريخ ، لأنه لا يتناول المسائل المجردة وحسب كما تفعل الفلسفة ، بل يتناول الأمثلة الملموسة ، وبما أن أمثلته ليست مشدودة إلى الحقيقة الواقعية فانه يجعلها أكثر احتيالا وإقناعاً مما نجده فى التاريخ . فهو يصور الماهية الحقيقية للفضيلة تصويراً متسماً بالحيوية والجاذبية ، بينما يصور الرذيلة بالحيوية نفسها فتظهر دائماً قبيحة منفرة[٥] ...

كانت هذه الأخلاقية التعليمية حلقة من تراث هائل درس الفن من زاوية متلقيه — فرداً وجماعة — درساً مؤسساً على المعضلة الأخلاقية والدينية . أما (التوازن النفسى) فلقد كان غاية الفريق الأغلب من الرومانسيين ، عندما حولوا الدرس من المتلقى إلى الفنان ، وعدوا العمل الفنى (تنفيساً) عن ذات نفس مبدعه : ووصل غلو بعض هذا الفريق إلى أن يجعل الفن هو الفنان : « ... ما هو الشعر ؟ إنه تقريباً نفس السؤال : ما هو الشاعر ؟ إذ أن الإجابة على أحدهما متضمنة فى إيضاح الآخر ...[٦] » .

وشغل هؤلاء بعملية الإبداع — وهى عملية سابقة على عملية التشكيل ، والاولى مهمة علم النفس ، والثانية مهمة علماء الجمال والنقاد — واستخلصوا (معايير) نفسية ، حاولوا أن يسحبوها على الاعمال الفنية باعتبارها — تلك المعايير — أسسا (نقدية) :

« ... وها هنا ميل شائع لدى الرومنطيقيين ، وهو محاولة تعريف الشعر من خلال عملية الخلق الشعرى ، فلكى يكتب الشاعر شعراً جيداً عليه أن يكون فى

كيت وكيت من الحالة الذهنية ، والنوع الفلانى من الشعر هو خير صورة لتلك الحالة الذهنية ، وإذن فذلك النوع هو أكثر الأنواع شاعرية وهو خيرها . ويبدو الجدل لأول وهلة كأنما هو دور ، وهو كذلك بمعنى من المعانى ، ولكن الممتع فى الأمر أنه محاولة لاستمداد أحكام معيارية من وصف سيكولوجى[٧] .. » .

أما الفريق الآخر من الرومانسيين فقد كان موجهه هو أن النشاط الفنى يتصل (بشىء ما) ، وشغل هذا الفريق بـ (ما) هذه عن النشاط الفنى ذاته ، ثم اختلف المفكرون والنقاد — من هذا الفريق — حول تحديد (ما) هذه ، ودارت تحديداتهم حول (العصر ، البيئة ، التاريخ ، القومية ، المجتمع ، الحياة ... الخ) .

وفى كل ذلك كانت تحديداتهم مثالية غامضة لا تفصح عن قوى وعوامل وقوانين. ثم أسسوا على تلك التحديدات — بغموضها ومثاليتها — فكرة المضامين (العصرية، السياسية ، التاريخية ، الإجتماعية ، الفكرية، الوطنية ، القومية، الانسانية ... ألخ)، أى أنهم عجزوا عن تمييز الظاهرة الفنية وشغلوا بعلاقاتها بغيرها وفرضوا عليها وظائف مؤسسة على هذه العلاقات .

أما التوازن السلوكى عند الوضعيين فمعنى يتصل مباشرة بالنص (بالعمل الفنى عامة) ، ولكن من جهة كيفية تلقيه ، لا من جهة كيفية تشكيله : « .. الغاية هى (ربط النقد ، حتى ما كان عادياً تافها منه ، بالتفسير السيكولوجى المنتظم). السيكولوجيا إذن هى العلم الذى اختاره رتشاردز . وصفات الأشياء لا تدرس على أنها حقائق مستقلة ، ولكن على ضوء ما تتركه من أثر فى الأشخاص الذين يمارسون هذه الأشياء وقد نتساءل كيف يستخلص رتشاردز نظرية فى القيم من مجرد الوصف ، مهما يكن دقيقاً ، فالسيكولوجيا علم وصفى لا قيمى . وحل هذه المشكلة يتم بيسر إذا قدرنا

القيمة على ضوء وظيفتها . (كل شيء له قيمة إذا كان يحقق رغبة) . وأعظم الحالات السيكولوجية قيمة هي التي تحقق أعظم عدد من الرغبات ، مع أقل مقدار من الخيبة يصيب الرغبات الأخرى . ولذا فإن الحالة المثلى هي التي يتحقق فيها التنظيم المتوازن بين الدوافع .

إذن فأول إسهام إيجابي يقدمه رتشاردز في كتابه هذا هو صياغة هذه النظرية السيكولوجية العامة — التي قد تسمى بالسيكلوجيا البشرية . وهي تشمل علم الاخلاق أيضاً ، ولكن بعد أن عرف تعريفاً جديداً اعتماداً على السيكلوجيا السلوكية . الصالح هو الذي ينتج قيمة ويمكن الوصول إلى إدراك القيمة بواسطة إحداث التآلف بين الوظائف في داخل الجسم[٨] .. » . وهذا مسعى قد تفيد نتائجه علوماً تتصل مجالاتها بهذا الضرب من الدرس ، لكنه — أي هذا المسعى — لا يتصل بعمل ناقد الفن .

بعد هذا التقويم للمداخل التي دخلت منها المناهج المثالية إلى مشكلة الفنان ، يتبدى بوضوح المدخل المعتمد هنا وهو : صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي ، وصلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية .

(١)

أما الموضوع الأول — صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي — فقد استقر لنا فيه أمران :

في الأمر الأول يبرز ميل العلاقات الاجتماعية نحو الثبات والاستقرار ، فيبرز — حسب هذا النزوع — ميلها إلى أن تحد الصلة الجمالية — وخصائصها فردية ذاتية — بين أفراد الجماعة وواقعهم بما هو ماثل من الخبرة الجمالية ، وإلى أن تحدد هذه الصلة الجمالية ، بآفاق المثل الجمالي الأعلى السائد لدى الجماعة .

وفى هذا (التنازع) بين ما هو فردى وما هو اجتماعى تعمق (الطوابع) الاجتماعية للصلة الجمالية ذات (الطبيعة) الفردية . كذلك فانه فى هذا (التنازع) بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى تعمق (الطوابع) الموضوعية للصلة الجمالية ذات (الطبيعة) الذاتية . ولقد ذكرنا ، فى موضع سابق ، أن الصلة الجمالية كيفية تعامل (خاص) بين الفرد وواقعه ، وأن هذه الصلة الجمالية تثمر ضرباً (خاصاً) من المعرفة .. وهنا نقول — فى ضوء (التنازع) الذى سلف ذكره — إن هذا الضرب الخاص من المعرفة ذاتى وموضوعى ، وإنه — نتيجة لذلك (التنازع) ينهض بدور (نوعى) فى عمليات التغيير التاريخى الاجتماعى ، لأنه — وحده — من بين ضروب المعرفة البشرية الذى ينهض ببناء رمزى مواز للبناء الاجتماعى ، حيث يبرز فى هذه الموازاة — تشكيلا — كل ما يموز به الواقع .

وفى الامر الثانى : يبرز ميل التاريخ الفنى نحو الثبات والاستقرار ، فيبرز — حسب هذا النزوع — ميله إلى أن يحد العمل الفنى — وطبيعته فردية ذاتية — بما هو ماثل من الخبرة الفنية ، وإلى أن يحدد هذا العمل الفنى بآ فاق التقاليد الفنية لدى الجماعة . ولقد سبق القول إن العمل الفنى يؤثر فى حقائق التاريخ الفنى وتقاليدة ، كما أنه يتأثر بهذه الحقائق والتقاليد . ويميل التاريخ الفنى فى تأثيره إلى التسكين والتجميد والمحافظة ، ويميل العمل الفنى فى تأثيره إلى التعديل والتثوير والتغيير .

وإذا استقر لنا هذان الأمران ، فانه من الطبيعى الوصول إلى نتيجتين واضحتين ، بل هما نتيجتان لازمتان لمن يسلم بالأمرين السابقين .

أما النتيجة الأولى فحول (تنازع) بين عناصر (الموقف) فى العمل الفنى من ناحية ، وحقائق تشكيل هذه العناصر فى ذات العمل الفنى من ناحية ثانية . إن عناصر

الموقف — وهى المثير الأولى الذى يوجه الفنان إلى إبداع عمله — ذات طبيعة نفسية وفكرية واجتماعية ، ذات طبيعة ذاتية موضوعية كما سبق القول فى الفصل الاول من هذا البحث . ولا تبين هذه العناصر — لدى الفنان - أفكاراً ومفاهيم، وإنما تبين (مشكلة) . التشكيل — لا التعبير — أداة الفنـــان إلى إقامة موازاة رمزية الواقع . ويتحقق فى هذه الموازاة — أدواتها : حقائق التشكيل — التناغم الذى يسعى الفنان إلى تحقيقه فى واقعه النفسى والروحى والفكرى والاجتماعى . وتنعكس فى هذا التنازع الجديد صورة ذلك التنازع السابق بين ما هو فردى وما هو اجتماعى :

فعناصر الموقف لا تبين لدى الفنان إلا مشكلة ، وهى فى ذات الوقت لا (تتحقق) تشكيلياً إلا بأداة اجتماعية هى اللغة — فى الأدب — والتقاليد الفنية عامة . وكما رأينا هناك — فى التنازع السابق - نرى هنا : أن المثير الأولى الذى يوجه الفنان إلى إبداع عمله - وهو الجامع لعناصر الموقف قبل تشكيلها يبدأ فردياً ذاتياً بسيطاً ، ثم يرقى إلى أن يكتسب الطوابع الاجتماعية الموضوعية المعقدة ، عندما يرقى من التبدى التشكيلى لدى الفنان إلى التحقق التشكيلى فى العمل الفنى . فى المرحلة الاولى يكون التوجه نحو الحركة والحيوية ، نحو الزلزلة ، نحو التعديل وإعادة البناء ، وكلها خصائص المثير الاولى وكافة عناصر الموقف . وفى المرحلة الثانية يكون التوجه نحو التقيد والحصر والمحافظة ، نحو التسكين ، نحو تثبيت البناء الماثل ، وكلها من خصائص (الأداة) والتقاليد الفنية . إن النزوع إلى التعديل والتغيير يمدنى جوهره (وجهة) فى التغيير التاريخى الاجتماعى . كذلك فان الكيفية التى يواجه بها الفنان النزوع إلى التثبيت ، إنما تعد فى جوهرها (وجهة) فى التغيير التاريخى الاجتماعى،

مادام تثبيت الأبنية والتقاليد الفنية إنما يعد فى جوهره (وجهة) القوة الاجتماعية السـائدة .

إن الكيفية التى يواجه بها الفنان التنازع هنا ــ التنازع بين عناصر الموقف وأدوات تشكيلها ، تحدد مدى نجاحه الفنى من ناحية ، كما تحدد انحيازه الفكرى والتاريخى والإجتماعى من ناحية ثانية . ومعنى الكلام هنا ــ فى هذه النتيجة الأولى ــ أن عناصر الموقف كما تبين لدى الفنان مشكّلة (قبل تشكيلها)، فانها تدرك لدى المتلق مشكّلة(بعد تشكيلها[٩]) . إن التوصـل إلى عناصر الموقف إنما يكون بقرائن تشكيلية .

وأما **النتيجة الثانية** فحول (تنازع) بين حقائق التشكيل فى العمل الفنى من ناحية وتقاليد التاريخ الفنى من ناحية ثانية ، وحول (تنازع) بين تشكيل جمالى فى العمل الفنى يسعى إلى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخى اجتماعى فى الواقع يسعى إلى التقييد من ناحية ثانية[١٠] . وبيان ذلك أن الفنان يدرك العالم مشكلا ويواجه هذا العالم بالتشكيل . يواجه الفنان الواقع بتشكيل يصطنع ــ لإنجازه ــ خبرة تكنيكية ــ هى أدوات فنية وتقاليد فنية ــ تعكس الخبرة التاريخية الاجتماعية للجماعة . أى أنه يصطنع أدوات الجماعة ليشكل موقفاً من الجماعة نفسها . هنا سعى العمل الفنى إلى الوجود من خلال الموجود، وسعى الفنان إلى التحقق ــ الرد ، المواجهة : الموقف ــ من خلال اقتدار تشكيلى وهنا يتحدد نجاح العمل الفنى بمدى تفرده فى التاريخ الفنى، ولا يتم هذا للعمل الفنى إلا بمدى ما يحدثه من كيفية جديدة فى التعامل مع الأدوات الفنية وما يحدثه من زلزلة للتقاليد الفنية . وهنا يتحدد تحقق الفنان بمدى سيطرته على الأدوات والتقاليد ، بحيث تبدو هذه السيطرة (تحرراً) من تلك الأدوات والتقاليد.

يتبدى العمل الفنى فعلا محرراً ، ويتبدى الفنان فاعلا حراً ، وتتبدى عملية الإبداع الفنى فاعلية حرة. هذا من جهة التنازع بين حقائق التشكيل فى العمل الفنى من ناحية وتقاليد التاريخ الفنى من ناحية ثانية. أما التنازع الثانى — بين تشكيل جمالى فى العمل الفنى يسعى إلى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخى اجتماعى فى الواقع يسعى إلى التقييد من ناحية ثانية — فلصيق بصورة التنازع السابق. وبيان ذلك أن الفنان يصطنع — من جهة طبيعة التعرف الجمالى — خبرة الواقع الجمالية ليعى هذا الواقع جمالياً . إن الفنان (يحصل) على (حقائق) الصفات والعناصر والخصائص الجمالية فى الظواهر والأحياء والأشياء من خلال الخبرة الجمالية الجماعة . لكن خبرة الجماعة الجمالية تميل نحو السكون تثبيتاً للأوضاع الماثلة ، بينما حركة التعرف الجمالى لدى الفنان تميل نحو التجاوز وصولا إلى أوضاع أكثر إنسانية . إن الفنان يدرك علاقات الواقع — الطبيعى والاجتماعى — وحقائقه هياكل وأبنية وتكوينات ونماذج وأنماطاً . ويصل الفنان إلى كل ذلك عن طريق وعيه بالتناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع ، وعن طريق وعيه بالتنافر والنشوز والتناقض ولأن هذه الخبرة الجمالية تاريخية اجتماعية ، فانها تصل بالعارف الجمالى — الفنان — إلى تناقضات الواقع وعلاقاته . ولأن التعرف الجمالى يحصل الوعى الجمالى عن طريق التناغم والتنافر والوحدة والتناقض، فإنه — أكثر من أى ضرب معرفى آخر — يصل بالعارف الجمالى إلى حقائق البناء التاريخى الاجتماعى للواقع . ولأن التعرف الجمالى يزلزل الخبرة الجمالية ويسعى إلى تعديلها وتغييرها، فانه يصل بالعارف الجمالى — من قلب البناء التاريخى الاجتماعى — إلى (نمط) لذات الواقع أكثر جوهرية وإنسانية . معنى الكلام هنا أن الخبرتين التكنيكية والجمالية تعكسان — كما سبق فى الفصلين الأول والثانى — خبرة الجماعة فى التاريخ ، وهما من أدواتها الفذة لتثبيت أوضاعها ومصالحها .

ثم إن هاتين الخبرتين هما سبيل الفنان إلى إنجاز عمله . لكن الفنان الحق في كل عمل فني حقيق — لايخضع للخبرتين وانما يهزهما بالسيطرة عليهما ثم بقهرهما وتطويعهما — الأولى (التكنيكية) بكيفية تعامل جديدة والثانية (الجمالية) بنضال التعرف الجمالى ضد المثل الاعلى الجمالى — لإنجاز عمله . ولذلك فان العمل الفنى — بعد إنجازه — يخلق موازاة رمزية للواقع . يتبدى الواقع الموضوعى — فى هذه الموازاة الرمزية — محوراً معدلا ، مغيراً ، مثوراً ، فى اتجاه واقع - من قلب الواقع الماثل — أتم ، وأكمل ، وأجمل .

العمل الفنى . إذا - تشكيل يواجه تشكيلا ، تشكيل جمالى يواجه تشكيلا تاريخياً اجتماعياً . بناء يواجه بناء . ان الفنان يدرك واقعه جماليا ، والعمل الفنى هو تشكيل جمالى لموقف من هذا الواقع .

إن الفنان يواجه واقعه بتشكيل مقابل يقهر — رمزياً — التشكيل التاريخى ويعيد بناء الواقع الحقيقى . ولذلك فإن الفن — أكثر من أى ضرب آخر من النشاط البشرى — يحرر الواقع من المثول والثبات والجمود ، لأنه يقهر — رمزيا — الضرورة فى الواقع — الطبيعة والمجتمع - ليصل بهذا الواقع الى الحرية انه يقهر ويحرر جمالياً ورمزياً ، ثم تأتى كل الاعمال والأنشطة البشرية لتقهر وتحرر فعلياً . ينشأ — من هذا التصور - ضرورة احترازين :

ويتجه **الاحتراز الأول** نحو الأساس المثالى الذى يجعل من (التمييز) أصلا (للتعارض) . فهنا نرى بندتوكروتشه يضع الثنائيات التى يتقابل فى كل ثنائية منها أمران تقابل تضاد (الواقع واللا واقع — الفردى والعام — الخيال والفكر — المثال والواقع) لينتهى إلى تضاد بين علم وفن : « ... وإذا عرفنا الفن بأنه حدس فقد أنكرنا كذلك (وهو آخر إنكار ينطوى عليه تعريفنا وأهم ما يحسن أن

نذكره بهذا الصدد) أن يكون معرفة مفهومية ، فان المعرفة المفهومية فى صورتها الخالصة أعنى الصورة الفلسفية واقعية النزعة دائما لأنها تحاول أن تقرر الواقع فى مقابل اللا واقع أو أن تقلل هذا اللاواقع . أما الحدس فمعناه أن لا يكون هناك تمييز بين الواقع واللا واقع والمهم فى الصورة إنما هو قيمتها كصورة مثالية خالصة. واذا فرقنا بين المعرفة الحدسية أو الحسية وبين المعرفة المفهومية أو العقلية فانما نطمع فى استقلال هذا الشكل البسيط البدائى من المعرفة هذا الشكل الذى شبه بالحلم (بالحلم لا بالنوم) والذى تكون الفلسفة بالنسبة اليه أشبه باليقظة ، والحق أن من يتساءل تجاه أثر من الآثار الفنية هل الشيء الذى يعبر عنه الفنان صادق أو كاذب من الناحية الميتافيزيائية أو التاريخية انما يلقى سؤالا غير ذى معنى ويرتكب خطأ أشبه بخطأ من يدين أمام محكمة الأخلاق تصورات الخيال فى الهواء :

إنه سؤال غير ذى معنى لأننا حين نميز بين الصواب والخطأ فانما يكون الأمر دائما أمر تقرير واقع وإصدار حكم. وهذا لا ينطبق على حالة صورة تخطر للفكر أو على حالة موضوع خالص ليس له صفة ولا محمول، ولا يمكن بالتالى أن يكون موضوع حكم. ومن العبث أن يعترض علينا بأن الصورة لا تبقى لها فردية ما لم تطابق (العام) الذى ليست الصورة إلا تحقيقاً فردياً له . فنحن لا ننكر هنا أن (العام) كروح الله موجود فى كل مكان يحرك بذاته كل شيء. وإنما ننكر أن يكون العام من الناحية المنطقية صريحاً فى الحدس من حيث هو حدس. ومن العبث كذلك أن تلجئوا (كذا) إلى مبدأ وحدة الفكر فليس يوهن هذا المبدأ بل يقويه أن نميز تمييزاً واضحا بين الخيال والفكر، فمن التمييز وحده انما ينشأ التعارض، ومن التعارض انما تنشأ الوحدة العيانية. إن صفة المثالية (التى تميز الحدس عن التصور ، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ أى عن تقرير العام وادراك الحادث أو روايته) هى الميزة الداخلية العميقة التى

يمتاز بها الفن . فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات : مات فى الفنان فاذا به يصبح ناقداً بعد أن كان فناناً ومات فى المشاهد فإذا به يلاحظ الحياة فى حالة وعى بعد أن كان يلاحظها فى حالة وجد[11] » .

إن الأساس الفلسفى الموجه للتصور الذى بنيناه يختلف عن هذا الأساس الفلسفى المثالى الموجه للتصور الذى بناه بندتوكروتشه . لم يكن (تمييز) النوعية (ماهية ومهمة) مدخلا لنا إلى التضاد والتعارض بين العلم والفن ، وإنما كان مدخلا لنا إلى نفى التضاد والتعارض بينهما . إننا نفينا التضاد بين العلم والفن ، وجعلنا التمييز بينهما أساساً لبيان (نوعية) الوصول إلى المعرفة ، وهى واحدة .

إن معرفة الواقع واحدة . وهناك سبيل واحد إلى معرفة الواقع ، وهناك سبيلان إلى (التعامل) مع هذا الواقع ، سبيل العلم وسبيل الفن : أداة كل منهما إلى الحقيقة مخصوصة ، وتتبدى الحقيقة فى كل منهما بصورة خاصة .

ويتجه **الاحتراز الثانى** نحو اجتهاد من اجتهادات الفكر المادى ، يتصل بلمح الجدل — فى العمل الفنى — بين الموقف وتشكيله ، ومغزى ذلك فى صلة الفردى بالاجتماعى . ونحن نصدر عن الأسس الفلسفية العامة التى يصدر عنها صاحب الاجتهاد ، لكننا نختلف — وهنا موضع الاحتراز — مع نتائجه . وصاحب هذا الاجتهاد هو إرنست فيشر ، الذى يضع هذا الأصل أولا : « . . . وإن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده . لأن المضمون ليس مجرد مايقدمه الفنان ، بل أيضاً كيف يقدمه ، فى أى سياق وبأى درجة من الوعى الاجتماعى والفردى[12]. . . » .

ثم يرجع فيشر إلى نتائج معروفة فى الفكر (المثالى) فيقول : « . . . ولكن

مهما بلغ من أهمية الاعتراف بأن معنى العمل الفنى ومضمونه أهم من موضوعه ومادته فإنه من الجوهرى أيضاً أن نعترف للموضوع بنصيبه العادل من الأهمية . وإن تطور الموضوعات فى الأدب والفن ليستحق دراسة جادة ، إذ أن اختيار الموضوع يعكس الظروف الاجتماعية والوعى الاجتماعى السائدين فالتحول من الموضوعات الأسطورية إلى الموضوعات المدنسة ، واقتحام الناس العاديين عالم الملوك والنبلاء ، وفرض العلمانية على الموضوعات المقدسة عن طريق تصوير الحياة اليومية فى المدينة والريف ، واكتشاف الكائنات البشرية أثناء عملها كموضوع صالح للأعمال الفنية ، والتخلى عن (دراما النبلاء) لصالح (تراجيديا البرجوازيين) . . . هذه الموضوعات الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتتطلب أشكالا جديدة ، كشكل الرواية الفنى . وهذا النوع من التطور لا تحكمه أى صيغة جامدة ، ولا هو يتبع تسلسلا منتظماً فى الأحداث فيظهر الموضوع الجديد أولا ، ثم المضمون الجديد ، وفى النهاية الشكل الجديد ، بل هو بالأحرى عوامل متبادلة متعددة متداخلة ، ويمكن للفنان النابغة من أمثال جيوتو أو سير فانتس أن يدفع العملية إلى الأمام دفعة مفاجئة ، متخطياً عدة مراحل دفعة واحدة . وإن قدرة الموضوعات التقليدية على الاستمرار (وخاصة الموضوعات الدينية) ، وقدرة الأسلوب القديم على الاستمرار فى التأثير ، وتأثير مجموعة متباينة من الظروف الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية التى يمكن أن يساعد كل منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر ولو بصورة مؤقتة ، وظهور شخصية فنية عظيمة .. الأمر الذى يحدث عادة كمصادفة سعيدة — إن هذه العوامل جميعاً يمكن أن تؤدى إلى التعجيل بالتطور أو تعطيله ، بحيث تظهر المعانى الجديدة والأشكال الجديدة بصورة تدريجية وبصعوبة ومع كثير من التناقضات ، أو تظهر بيسر أو دفعة واحدة .

ونحن عندما نحلل أى عمل فنى محدد ، أو أى حركة فنية أو عصر من عصور الفن ينبغى أن نحذر من تأثير الآراء المسبقة . ولكننا عندما نستعرض السمات العامة لتاريخ الفن فى مجموعه ، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن التغيرات التى تطرأ على المضمون والشكل فى الفنون إنما ترجع فى نهاية المطاف إلى التغييرات الاجتماعية والاقتصادية ، وسنجد أن المضمون الجديد هو الذى يحدد فى آخر الأمر الأشكال الجديدة »[١٠] .

تختلط الأمور — فى نص إرنست فيشر — اختلاطاً كبيراً : فهو ينص على (تطور الموضوعات فى الفنون)، وما ينص عليه هو من شأن علم الاجتماع الفنى، أما علم الفن فيرى لكل عمل فنى موضوعاً (ما الموضوع فى الفن ؟) .

وهو يرد التغيرات التى تطرأ فى الفنون إلى العوامل التاريخية الاجتماعية ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يتنبه إلى الاستقلال النسبى لتاريخ الفن . ثم هو يعتمد تلك الثنائية المثالية ، ثنائية المضمون والشكل ، ويجعل الأول محدداً للثانى. تكون المثير الأولى — الذى يحفز الفنان إلى الإبداع — عناصر نفسية وروحية وفكرية واجتماعية ، ترقى إلى أن تكون (موقفاً) للفنان من واقعه الذاتى والموضوعى . وتبين هذه العناصر للفنان — فى ارتقائها — مشكلة ، ينضج وضوحها بنضج تشكيلها فالموقف لا يبين — حتى لصاحبه الفنان — إلا بعد تشكيله . فليس — إذاً — ثمة (معنى) مسبق يريد الفنان (توصيله) وليس ثمة (غرض) يريد الفنان أن (يعبر) عنه . لأن إشكالية الفنان إشكالية (تشكيلية) وليست إشكالية (فكرية) ولذلك لا يمكن الوصول إلى موقف الفنان إلا بقراءة تشكيلية من عمله فالتشكيل مدخل إلى الموقف ، وليس العكس .

وقفنا فى الصفحات السابقة عند صلة الفنان بعمله الفنى من جهة طبيعة التعرف الجمالى . ونقف — فى هذه الوحدة الثانية من هذا الفصل الثالث — عند صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية . وفى هذا السبيل فإننا قد أكدنا فيما سبق أن هذه المعرفة الجمالية إنما هى ثمرة كيفية تعامل خاص مع الواقع ، وليست (علماً) بهذا الواقع كما أنها ليست تفسيراً له .

وانتهينا من ذلك — فى ميدان الفن — إلى مسألتين: اتصلت أولاهما بالظاهرة الفنية . وفيها تبدّى الواقع مفسراً للفن لا العكس . ذلك لأن (ماهية) التعامل الفنى مع الواقع — وهى ماهية جمالية — محكومة بمستوى تطور هذا الواقع نفسه، وهو المستوى الذى يعكس نفسه فى مثل جمالى أعلى للجماعة . وذلك أيضاً لأن تاريخ الفن — فى واقع تاريخى اجتماعى محدد — محكوم بمراحل التاريخ العام لهذا الواقع . لهذا كله كان طلب (الواقع فى الفن) معناه طلب (موضوعية) فى معرفة ماهيتها (جمالية) ، ومعناه طلب (العكس المرآوى) للواقع فى نشاط حركته الموازاة الرمزية لهذا الواقع . ولهذا كله أيضاً كان طلب (الفن فى الواقع) معناه درس الظاهرة الفنية فى ذاتها وفى علاقاتها ، أى معناه درس (الخصوصية) فى حقيقتها (التاريخية) بجعل الواقع مفسراً للفن ، إذ هو — الواقع — مفسر لكل الظواهر . واتصلت المسألة الثانية بالعمل الفنى . وفيها تبدى العمل الفنى ذا ماهية (تشكيلية) ، ذلك لأن عناصر موقف الفنان من واقعه لاتبدى نفسها لصاحبها الفنان إلا مشكّلة ، ولا يبين له هذا الموقف ناضجا إلا بتمام تشكيله .

إن مشكل الفنان ليس مشكل (توصيل) ، وإنما هو مشكل (تشكيل) . ولذلك كله كان (التوصل) إلى موقف الفنان من واقعه إنما يكون بالتلقى الصحيح

للتشكيل ، لأن حقائق الواقع الموضوعية وحقائق الفنان النفسية والروحية لاتنعكس فى العمل الفنى إلا مشكلة . إن هذه الحقائق لاتبدو — فى العمل الفنى — فى (صورتها)وإنما تبدوفى (تصويرها) تبدو الحقيقة(النفسية .الفكرية .الاجتماعية) فى العمل الفنى فى تشكيل جمالى يوازيها ، وطابها إنما يكون فى صورتها المشكلة لافى موضوعيتها الواقعة . ولقد نبهنا — فى هاتين المسألتين جميعاً — إلى تنازع دائب بين التعرف الجمالى من ناحية والمثل الأعلى الجمالى من ناحية ثانية ، وبين العمل الفنى من ناحية والتاريخ الفنى من ناحية ثانية ، ومغزى هذا التنبيه هنا أن الفنان قد لايتوسل فى عمل من أعماله الفنية بمثل من الماثل الواقعى لكنه لايمكن أن ينفصل عن المثال — ومبتداه الواقع وغايته الارتقاء بهذا الواقع — الذى تنشده الجماعة . ومغزاه أيضاً تمييز الدرس الجمالى من منحيين آخرين سادا الفكر الجمالى عبر كل تاريخه : منحى المصلحين الاجتماعيين الذين يصفون الماثل مقومين،ومنحى الفلاسفة الأخلاقيين الذين ينشدون المثال مؤصلين .

إن الأمر يختلف فى الفن : فليس ثمة مثل سابق للعمل الفنى ، وليس ثمة مثال ينتهى إليه . إن كل عمل فنى جديد تماماً . إن القواعد الفنية والأصول والمبادىء الجمالية والتقاليد الفنية ، كل هذه ليست (مثلا)و(لامثالا). إنها رصد للأعمال الفنية القديمة ، وأدوات لدرس الأعمال الفنية الجديدة ، لكنها لاتضع (نمطاً) لعمل فنى لم يوجد بعد . إن كل جديد من الأعمال الفنية ككل وليد من الكائنات الإنسانية والحية عامة ، يمكن درسه حسب خصائص تحققت فى ملايين الأفراد من جنسه ، لكن العلم لايضع نمطاً لوليد من جنسه ، لم يولد بعد . إنما يتم النمط بتمام الخلق .

ولقد يضيء هذه المسألة — صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية — صلتان أخريان تساعدان على تحديد تلك الصلة الأساس . والأولى من هاتين الصلتين الأخريين هى صلة الفردى بالتاريخى ، والثانية هى صلة الاجتماعى بالأخلاقى :

فإذا كان فهمنا لما هو (تاريخى) إنما ينصرف إلى مايقترن بمرحلة استراتيجية كاملة من حياة الجماعة ، بمرحلة تاريخية إجتماعية أساسية (. . إقطاعية ، رأسمالية ، اشتراكية) فإن هذا الفهم يجعل صلة الفردى بالتاريخى — فى الفن — تثير جملة أمور .

يرتبط أول هذه الأمور بالإحساس الجمالى لدى الفنان ، فإذا كان الذى يحدد هذا الإحساس الجمالى إنما هو التقويم الجمالى ، وإذا كان الإحساس الجمالى لايقوم فى شيء ما عنصراً جماليا من جهة حقيقته الموضوعية فحسب وإنما يقع ذلك الإحساس على هذا العنصر تلبية لحاجة نفسية وروحية وجمالية ، وإذا كانت هذه الحاجة — وأية حاجة إنسانية أخرى — محكومة بمستوى تطور الجماعة ، فإن الإحساس الجمالى لدى الفنان محكوم بمستوى تطور جماعته . وقد كنا — فى الفصل الثانى من هذا البحث — قد تناولنا التنازع بين الإحساس الجمالى لدى العارف — فناناً وغير فنان — والمثل الجمالى الأعلى لجماعته . ولايتناقض القول هناك مع القول هنا . ذلك لأن الإحساس مهما يزلزل المثل الجمالى ، فإنه يعدله لكنه لايتجاوزه . إن التقدير (التقويم) لايتجاوز القدرة .

ويرتبط ثانى هذه الأمور بالمثير الذى يحفز الفنان إلى إنشاء عمله الفنى ولقد يكون المثير إنسانيا كلياً ، أو تاريخياً جزئياً ، أو شخصياً وقتياً ولكن المثير فى كل

أحواله خاضع لذلك التنازع بين الفردى والتاريخى : فهو - المثير — متفاعل مع ذات فردة ، ولكن هذه الذات المردة — بحقائقها النفسية والفكرية والاجتماعية — محصلة غير آلية لعلاقات تاريخية اجتماعية محددة . إن الفردى محكوم بالتاريخى إن (الموقف) — فى العمل الفنى — محكوم بالمرحلة التاريخية الاجتماعية لا بالمناسبة العابرة الوقتية . ليست الأعمال الفنية مرتبطة بالمناسبات العابرة ، وليست (شواهد) على الأحداث الجارية ، لأنها تعكس — مهما تكن طبيعة المثير — مستوى تطور الجماعة فى مرحلة كاملة من مراحل تاريخها . وقد يرجع الفنان إلى مثل أعلى لمرحلة سابقة ، وقد يرنو إلى مثل أعلى لمرحلة آتية ، لكن عمله الفنى — فى كل الأحوال — لابد أن يعكس موقفاً من المثل الأعلى للمرحلة الماثلة. قد يرضخ لهذا المثل ، أو يعدله ، أو يحوره ، أو يثوره . إنه يزلزله لكنه لايغيره . إن تغيير المثل الأعلى لمرحلة من المراحل مرهون بتغيير المرحلة ذاتها ، وتمهد الصور الثقافية المختلفة لهذا التغير ، لكنها لاتصنعه . إن الفنان يزلزل المثل الأعلى الماثل رجوعاً إلى مثل سابق أو رنواً إلى مثل آت ، والذى يحدد الرجوع أو التقدم إنما هو الموقف الفكرى والاجتماعى للفنان .

ويرتبط ثالث هذه الامور بالأداة التى يصطنعها الفنان ، وهى فى مجالنا — الأدب — اللغة . وتبدو علاقة الفردى بالتاريخى هاهنا على النحو التالى : إن الفنان ينشط بأداة على مستوى تطور معين وهذا المستوى أمر تاريخى ، وهو يتعامل مع هذه الأداة بكيفية خاصة وهذه الكيفية أمر فردى فإذا كان مستوى تطور الأداة يدل على الخبرة التكنيكية — فى الفن : طرائق الأداء والتقاليد الفنية — للجماعة فى مرحلة من تاريخها ، وإذا كانت هذه الخبرة التكنيكية (تتضمن) المثل

الاعلى لهذه الجماعة فى هذه المرحلة ، وهو المثل الذى يعكس تناقضات الجماعة فكريا واجتماعياً ، فان الكيفية التى يتعامل بها الفنان مع هذه الأداة إنما تفصح عن طاقاته ومدى استيعابه لخبرة جماعته التكنيكية من ناحية كما أنها تفصح عن موقفه من تناقضات جماعته فكرياً واجتماعياً من ناحية ثانية. إن الفهم الصحيح لعلاقة ماهو تاريخى بما هو فردى فى الفن — ونظن أن هـذا الفهم قد تبدى فى الأمور الثلاثة السابقة — يجعل التاريخى مفسراً للفردى ، ويحرر التاريخى من تصورين مثاليين : أولهما كلى مطاق يتسع بالتاريخى حتى يعلو بالعمل الفنى على الزمان والمكان ، وثانيهما جزئى متعين يضيق بالتاريخى حتى يربط العمل الفنى بالمناسبة الوقتية والحدث العرضى .

إن الفهم الصحيح لهـذه العلاقة يجعل التاريخى مفسراً للفردى . ويحد هذا التاريخى بمرحلة من حياة الجماعة ، ويجعل العمل الفنى عاكساً لخبرة الجماعة التكنيكية فى هذه المرحلة ودالا على موقف فكرى اجتماعى من تناقضاتها . كما أن الفهم الصحيح لهذه العلاقة يجعل التشكيل — فى العمل الفنى — دالا على الموقف، وفى هذا مايوجه الدرس الفنى والنقدى الوجهة الصحيحة ، ومايمنــع من إضافة (دلالات) إلى الأعمال الفنية لاتنهض عليها قرائن تشكيلية من الأعمال الفنية نفسها

وبعد هذه الصلة — صلة الفردى بالتاريخى — نأتى إلى الصلة الثانية وهى صلة الجمالى بالاخلاق . ولقد ذكرنا أن هاتين الصلتين تضيئان المسألة الأساسية فى هذه الوحدة من البحث ، وهى صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية . ويعين على بيان صلة الجمالى بالأخلاق سلامة المفاهيم ونتائج العلم ، فليس هناك تعارض بين الجمالى والأخلاق . فالجمالى يدل — بكيفية مخصوصة — على الأخلاق ، ويضم الاخلاق عناصر المثل الاعلى الذى يعكس الحقائق العامة للتشكيل التاريخى الاجتماعى ، وهى العناصر السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية .

ويواجه الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي بتشكيل جمالي يزلزله ويعدله ويعيد خلقه من جديد بموازاة رمزية تبدى في الواقع قبح ماتردى إليه ظاهره وجمال مايحتويه جوهره. إن سبيل الفنان ليس النقد، ولا التعليم، ولا التقنين، وإنما سبيله التشكيل. وهو عندما يواجه التشكيل التاريخي الاجتماعي الماثل بتشكيل جمالي يتجه إلى المثال، فانما يواجه الأخلاقي — بكل عناصره السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية بالزلزلة والتعديل. ولهذا فانه يستحيل الوصول — في العمل الفني — إلى الاخلاقي إلا من خلال التشكيل. إن أداة الفنان الوحيدة هي المواجهة التشكيلية والعمل الفني تشكيل جمالي لموقف. ولاتصح المواجهة التشكيلية إلا بوعي تاريخي اجتماعي راق، لان صحتها متوقفة على مدى استيعاب الخبرة التكنيكية والجمالية للجماعة، وهي الخبرة العاكسة لخبرة الجماعة في التاريخ. فاذا صحت المواجهة التشكيلية فان هذا يعني اتحاد الوعي الجمالي بالوعي التاريخي الاجتماعي لدى الفنان. كذلك الأمر في العمل الفني، إذ لايصح تشكيل الفنان إلا بمدى وعيه الجمالي المستوعب، ولايصح موقفه إلا بمدى وعيه التاريخي الاجتماعي المستوعب. والخبرة الجمالية للجماعة هي تراث شاركت فيه قوى اجتماعية مختلفة، والواقع التاريخي الاجتماعي يضم قوى اجتماعية متناقضة. ولهذا فان تشكيل الفنان يفصح عن موقفه من تاريخ جماعته الماضي ومن تناقضاتها الحالية. وفي هذه الحالة — إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف — فان هذا يعني اتحاد الجمالي بالأخلاقي لدى الفنان.

يتصل بهذا كله ماتقرر — في الوحدة السابقة من هذا الفصل — من أن الفن يعيد بناء الواقع وصولا إلى جوهر الواقع نفسه، وأنه يقهر الضرورة في الواقع ليصل بهذا الواقع إلى الحرية. فاذا كان للحرية مغزاها لدى كل قوة اجتماعية، فان مواجهة الفنان لواقعه تشكيليا — لتحريره — إنما تبرز رهافة

شديدة المغزى الفلسفى والاجتماعى لموقفه : « . . . الحرية هى فهم الضرورة . ومعنى الضرورة أن كل شيء فى الطبيعة والإنسان والمجتمع إنما تحكمه قوانين موضوعية ومعنى الحرية هو إدراك البشر لهذه القوانين الموضوعية وتوجيه حركتها وإخضاعها لإرادتهم ، وبهذا يتحكمون فى تطور الطبيعة والمجتمع على السواء . وتظل الضرورة (عمياء) متحكمة طالما بقيت القوانين التى تحكمها غير مفهومة ، وتتحول الى ضرورة (مبصرة) ، أى تتحول إلى حرية البشر ، عندما يكتشفون تلك القوانين. فاذا كان أعمق تحقق للحرية هو فى جوهره أكمل معرفة بالضرورة ، فان هذه المعرفة لاتتأتى الا عن طريق صور التعبير الثقافى وأشكاله التى يتخذها البشر وسائل للتعرف والكشف والتنبؤ والإدراك وإخضاع واقعهم الطبيعى والاجتماعى لمصالحهم وغايات وجودهم . ويمثل ارتقاء تلك الوسائل وتقدمها تاريخ الإنسان فى سعيه نحو فهم واقعه وتطويره طبقاً لاهدافه ، أى فى سعيه نحو تحقيق حريته . وليس التاريخ البشرى سوى معارك الانسان فى سبيل كشف ظواهر الطبيعة ومجهولاتها وفى سبيل معرفة قوانين التطور الاجتماعى وأسرار النفس الانسانية وعالمها . لقد أضاء الفن للانسان أبعاد الضرورة الطبيعية والاجتماعية والنفسية وكشف الجوهرى فى حركتها ، ، وساعد الفكر النظرى فى الصياغة والتعميم الشاملين لقوانين تلك الحركة . كما ساعد العلم فى معرفتها موضوعيا وأمدت تطبيقاته الإنسان بالقدرة على السيطرة عليها . الثقافة أداة للانسان فى التعرف وفى التغيير ، والحرية هدف هذا التعرف وهذا التغيير . إن الحرية غاية الإنسان وكمال وجوده ، والثقافة فعل ونضال ينتهيان بهذه الغاية . وبقدر مايعرف الإنسان من القوانين الموضوعية المتحكمة فى عالمه النفسى الداخلى والمفسرة لحركة المجتمع والطبيعة ، بقدر مايحقق من حرية » (١٤)

من هنا لا يمكن فهم عملية الإبداع الفنى — من جهة تشكيلية لا من جهة نفسية —

الا باعتبارها فاعلية حرة لأنها تضم فى آن تنازعاً بين حقائق التشكيل فى العمل الفنى من ناحية وتقاليد التاريخ الفنى من ناحية ثانية ، وتنازعاً ثانياً بين تشكيل جمالى فى العمل الفنى يسعى الى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخى اجتماعى فى الواقع يسعى الى التقييد من ناحية ثانية ، ولقد ذكرنا أن هذه الفاعلية تدل — وحدها — على مدى سيطرة الفنان على الأدوات والتقاليد الفنية وعلى موقف الفنان فكريا واجتماعيا . هذا عن علاقة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية .

ولكن الفكر التأملى — قبل الخطوات العلمية المعاصرة — لم يكن قد ميز مادة الظاهرة الفنية،فطلب الى الفنان مهمات ليست من طبيعة نشاطه،وربى الجمهور على عادات فى التلقى تنتظر من الأعمال الفنية تلك المهمات . إن العجز عن تمييز الخصوصية فى صلة الجمالى بالأخلاقى أدى الى (تحكم) فرض على الفن مهمة حددها فى كل عصر المشكل الذى يواجهه المجتمع ومنهجه الثقافى العام .

ولقد سبق القول إن الفن ينهض بدور نوعى لإعادة بناء الواقع وتحريره ، وليس من سبيل إلى بيان هذا الدور — مهمة الفن — إلا بالدرس العلمى للتقاليد الفنية وحقائق التشكيل الجمالى ، حتى تفصح هذه التقاليد والحقائق — بذاتها — عن دلالاتها .

مراجع وهوامش

الفصـــل الثالث

١ ــ راجع :

(ا) البحث الذى كتبه Gotz Wienold بعنوان :

(experimental research on literature : its need and appropriateness)

ص ٧٧ من المجلد السابع (سنة ١٩٧٣ م) فى دورية :

Poetics, (Mouton) .

(ب) والصفحات من ٧٣ إلى ٨١ فى كتاب :

The Word and Verbal art, Selected essays.
by Jan Mukarovsky, Translated and edited.
by John Burbank and Peter Steiner, Yale University press, 1977.

(حـ) وصفحة ٤٦ وما بعدها ، ص ٢٤٤ وما بعدها من كتاب لوسيان جولدمان :

The Hidden God.

٢ ــ جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ، ص ٤٠ وراجع فى هذا الشأن ص ٣ وما بعدها ، و ص ٢٦٩ وما بعدها فى :

Criticism : The major Texts.

والفصل الخامس (ص ١٤١ وما بعدها) من المجلد الثالث فى :

George Saintsbury : A history of Criticism.

والمواد : الرابعة (ص ٦٤) والسادسة (ص ١١٢) والسابعة (ص ١٢٦) فى مجموعة (G B)

ومقدمة مجموعة : Critical Theory Since Plato

٣ — توماس مونرو : التطور فى الفنون ، ترجمة محمد على أبو درة وزميليه ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، سنة ١٩٧١م ، الجزء الأول ، ص ٣٠ .

٤ — المرجع نفسه ص ٥٤ .

٥ — ديفدديتشس : مناهج النقد الأدبى ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ م ص ١٠٧ .

ويمكن أن تلفت النظر هنا جوانب من التطور الذى مرت به لفظة (غرض) لغة ومصطلحاً أدبيا نقدياً فى التراث العربى القديم : دلت اللفظة — فى البدء — على القصد والهدف مطلقين . وانتقلت هذه (الدلالة) إلى الحديث عن الشعر ، فجعل الأقدمون له قصداً يفلح الشاعر أو لايفلح فى (إصابته) . قال جرير — لما سئل عن فحول القرن الأول الهجرى الثلاثة جرير والأخطل والفرزدق — « ... أما الأخطل فأشدنا اجتراء ، وأرمانا للغرض ... » الأغانى ، دار الكتب المصرية ، الجزء الثامن ص ٧٣ . ولم تبتعد اللفظة عن دلالتها هذه كثيراً فى نقد الشعر بعد ذلك ، فلقد دلت على أن (غرض) الشاعر يتحقق إذا حملت ألفاظه معانيه بدقة ، وظل الغرض دالا على القصد بذلك المعنى الأول . يقول قدامة بن

جعفر : « . . . أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود ، غير عادل عن الأمر المطلوب . . . » نقد الشعر ، نشرة كال مصطفى ، القاهرة ، ص ٦١ ثم دلت اللفظة بعد ذلك على (الموضوع) الشعرى ، فأصبحت (الأغراض) هى الموضوعات الواسعة :النسيب ، المدح ، الهجاء ،العتاب ، الاعتذار ، الرثاء ،الفخر . . . الخ . ومن الطريف أن ابن الأثير يفسر (الأودية) — التى يهيم فيها الشعراء — بالأغراض الشعرية ، فى الآية الكريمة : « والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون : آية ٢٢٤ سورة الشعراء) ، والمعـــنى لديه أن الشعراء يقولون فى كل غرض . راجع : ابن الأثير ، المثل السائر ، القاهرة ١٩٦٢ م ، الجزء الثانى ، ص ٩٧ . ومن اليسير — إذا لحت الدلالتان فى لفظة (غرض) — أن يقترن هذا المصطلح بالقيمة . يقول حازم القرطاجنى فى القرن السابع الهجرى: « . . . فأما طريق معرفة القسمة الصحيحة التى للشعر من جهة أغراضه فهو أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد فى ذلك وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خيرأو شر . . . » . حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ م ص ٣٢٧ ووجد فى الفكر العربى الإسلامى — بطبيعة الحال — الاتجاه الآخر ، الذى يؤسس مهمة الشىء — (غرضه) — على ماهيته بصورة أولية محدودة . قال صاحب(التعريفات) — على الجرجانى ٧٤٠ - ٨١٦ هـ — فى تعريف (اللذة) : « إدراك الملائم من حيث إنه ملائم كطعم الحلاوة عند حاسة الذوق ، والنور عند البصر وحضور المرجو عند القوةالوهمية ، والأمور الماضية عند القوة الحافظة تلتذ بتذكرها ، وقيد الحيثية للاحتراز عن

إدراك الملائم لا من حيث ملاءمته فإنه ليس بلذة كالدواء النافع المر فإنه ملائم من حيث إنه نافع فيكون لذة لا من حيث إنه مر » .

علي بن محمد الجرجاني ، التعريفات ، مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٧م، ص١٦٨ .

٦ ـــ ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي ، ص ١٦٤ .

٧ ـــ نفسه ص ٥٢٧ .

٨ - نفسه ص ٢٠٤ .

ولعلنا نذكر هنا أن مطالبة الفن بإحداث التوازن ـــ الأخلاقي ، النفسي ، السلوكي ـــ إنما كانت تعبيراً عن إنطاق الفن في كل عصر بشكل هذا العصر ، وكانت عجزاً عن إدراك مهمة الفن مؤسسة على ماهيته الجمالية : لقد عاملت النظرية الجمالية اليونانية الفن معاملة أخلاقية بصورة غالبة . فهي وإن تكن قد بحثت عن (مصدر) الفن وطبيعته ، فقد كان بحثها هذا لتصل إلى (أثره أو وظيفته . أي أن هذه النظرية كانت إذا وقفت عند (الفنان) فإنما لتصل إلى (المتلقي) ، لأن ماهية الإبداع لم تكن شاغلها ، وإنما كان شاغلها مهمته . لقد كان الفكر اليوناني بشكل غالب باحثاً في المعرفة . وعامل هذا الفكر الفن ـــ في تفسيره لماهيته ومهمته ـــ من جهة صلته بتحقيق هذه الغاية للانسان : أن يعرف لقد تناول الفكر اليوناني (المتلقي) من ناحية (الأخلاق) . والذي حدد ذلك هو طبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمع اليوناني . وعلى الرغم من قول أرسطو بالجوانب الانفعالية والنفسية في مهمة الفن ، ومن قوله (بالمتعة) إلى جانب (الفائدة) في تلك المهمة ، فإن ذلك القول إنما ينتهي إلى (التوازن) و (الوسط) الخلقيين . والأخلاق عند أفلاطون وأرسطو ـــ وفي الفكر اليوناني بصورة غالبة ـــ هي أخلاق (السعادة) وليست أخلاق (الواجب) . ولذلك فإن (اللذة) الأرسطية ليست بعيدة عن (الخير)

الافلاطونى . وجاء الرومانسيون — أوائل هذا العصر الحديث — فانقلبوا على النظرة الاولية الـكلاسيكية وأصلوا النظرة العضوية الرومانسية . وجه الرومانسيون الفـكر الفنى إلى درس (الفنان) وتوجه بحثهم إلى أداته الإدراكية (الخيال) . لقد كان الـكلاسيـكيون يعدون (العقل) أهم ملـكات الإنسان ، وكانوا يحاصرون الخيال ، ويخشون (شطحاته) وغـــلوه ، ويعدونه (ملـكة فوضوية) . أما الرومانسيون فقدجعلوا (الخيال) الملكة الاولى لدى الإنسان ، الملـكة الخالقة ، القادرة على الوصول إلى الحقيقة . إن الرومانسيين قد ربطوا بين العقل والنظرة الـكلاسيـكية ، فالعقـل — لديهم — يعتمد بالفروق بين الأشياء والظواهر ، أما النظرة العضوية الرومانسية فأداتها الخيـال وهو يعتمد بوجوه الشبـه بين تلك الأشياء والظواهر . لم يلغ هذا الفـكر الرومانسى (العقل) ، لـكنه وضعه فى تناقض مع الوجدان ، وألح على أن المعرفة الحقـــة إنما هى المعرفة الوجدانية . وما دام الأصيل فى الإنسان هو وجدانه ، فان الأصيل فى الفن هو ماعبر عن الوجدان . من هنا وضع كانت (١٧٢٤ — ١٨٠٠م) Kant تناقضاً بين العمل والفن ، وبين المتعة والفائدة . وجعل هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١ م) Hegel المعرفة الفنية مغايرة للمعرفة الحسية والمعرفة العقلية معا ، وجعل كولردج (١٧٧٢ — ١٨٣٤م) Coleridge, Samuel Taylor الموقف الفنى من الحقيقة مناقضاً للموقف العلمى منها . ومن هنا أيضاً جاء الإلحاح على الـكشف عن العـالم الحق لديهم وهو : العالم الباطنى للفنان . وكثرت المناهج والدراسات النفسية المهتمة بما يمور به هذا العالم ، وبما يظهر منه فى نتاج الفنان . وكـثير من هذه الدراسات جليل الفائدة غير أن الدرس النفسى إن لم يسنده نظر علمى — فى علاقة الفنان بعالمه الطبيعى والاجتماعى — فانه ينتهى إلى أن يفتش فى الفنان عن ذاته على

حساب علاقاته . كذلك فان هـذا الدرس النفسى إن لم يسنده نظر علمى فى علاقة الموقف بتشكيله ، فانه يجعل من العمل الفنى . (وثيقة نفسية) وينتهى هذا الدرس إلى مجال علم النفس لا إلى مجال علم الفن . أما الوضعيون فقد فتحوا أبواباً جديدة أمام الدرس الأدبى . وكان جهد رتشاردز — إمامهم فى درس الشعر — محاولة جادة لاستخدام العلم ولإزالة كثير من الغموض والإبهام عن ماهية الشعر ووظيفته لقد بدأ جهده بتقويم لوجهات النظر النقدية فى عصره ، ولاحظ عليها التشويش والاضطراب ، وسدد هجماته إلى تدخل الفردية والذاتية فى الحكم الجمالى والقيمى عموما . وقال إن قيمة الأعمال الفنية والأدبية تضيع إذا ما ضاقت المعايير النقدية فوقفت عند الانفعال والهوى الذاتى . إنما ينبغى التوجه — التجريبى بقدر الإمكان وبكل ماتتيحه الوسائل العلمية — إلى عمليتى الخلق والتذوق ، إلى الوصف العينى لكيفية عمل الشاعر ، والتأكيد على ضرورة عقد الصلة بين القارئ والعمل الفنى ، والكشف عن حقيقة هذه الصلة وآثارها . ولم ينكر رتشاردز الغايات الأخلاقية والنفسية والاجتماعية فى وظيفة الفن الأدبى ، ولكنه يستخلص هـذه الغايات من حقائق التشكيل من غير أن يعتد بالسياق التاريخى الاجتماعى لأداة هذا التشكيل (اللغـة) ، أى من غير نظر إلى تاريخية المبدأ الجمالى واجتماعيته .

راجع الفصل الأخير من كتاب عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب

٩ — راجع — فى هذه النتيجة الأولى — مايلى :

(ا) البحث الذى كتبه بيتر مادسن Peter Madsen بعنوان : .

(Semiotics and dialectics).

فى المجلد السادس (سنة ١٩٧٢ م) من دورية (Poetics) المشار إليها سابقاً

(ب) والفصل الرابع (المادة والصورة ص ١٧١) من كتاب :

جان برتيلمى : بحث فى علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٠م .

(حـ) وصفحة ٣٠٠ ومابعدها من كتاب لوسيان جولدمان :

The Hidden God.

(د) وصفحة ٦٣٢ ومابعدها ، وصفحة ١١٤٨ ومابعدها فى مجموعة :

Critical Theory Since Plato.

١٠ — راجع — فى هذه النتيجة الثانية — مايلى :

(أ) بحث Peter Madsen Gotz Wienold ، وبحث Peter Madsen

المشار إليهما فى دورية (Poetics) .

(ب) الفصل الثانى (صفحة ٦٥) من كتاب .

The word and verbal art.

المشار إليه :

(حـ) الفصل الرابع من كتاب(بحث فى علم الجمال)المشار إليه .

(د) صفحة ٦٧٣ ومابعدها وصفحة ١٢١٣ ومابعدها فى مجموعة :

Critical Theory Since Plato.

١١ — بندتو كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ، ترجمة سامى الدروبى ، دار الفكر العربى ، والطبعة الأولى ، سنة ١٩٤٧م ، ص ٣٤.

١٢ — إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١م ص ١٧٢ .

١٣ — المرجع نفسه ص١٨٧ .

وفى الاحترازين السابقين حول اجتهادى بندتو كروتشه وإرنست فيشر ، انظر: بحث بيتر مادسن Peter Madsen فى دورية (Poetics) المشار إليها سابقاً .
وهنا — فى الاحترازين جميعاً — مصطلحات: فالحد - فى تعريفات الجرجانى — هو « قول دال على ماهية الشيء » ص٧٣ . وماهية الشيء « ما به الشيء هو هو وهى من حيث هى هى لاموجودة ، ولا معدومة ، ولا كلى ، ولا جزئى ، ولا خاص ، ولا عام . وقيل منسوب إلى ماو الأصل المائية قلبت الهمزة هاء لئلا يشتبه بالمصدر المأخوذ من لفظ ما ، والأظهر أنه نسبة إلى ماهو جعلت الكلمتان ككلمة واحدة » ص ١٧١ .

وارجع إلى تحديد مجمع اللغة العربية للمصطلحات الآتية :
إدراك ص٢٧٩ فهم ص٢٨٣ — تصور ص٢٨٣ — إدراك ذهنى ص٢٨٣ — ملتبس ص ٢٨٥ — معرفة ص ٢٨٦ — مفهوم ص ٢٨٧ — وعى ص٢٨٧ — تناظر ص٢٩٣ .

مجلة مجمع اللغة العربية ، الجزء الثالث والعشرون ، سنة ١٩٦٨ م . ولاحظ فى مجموعة (G. B) — التطور التاريخى للمصطلحات الآتية :
الأثر effect — الإشارة sign — الباعث motive — التجريد abstraction التصديق assent — التعريف definition — الرمز symbol — الضرورة necessity — القيمة value — نسبية المعرفة relativity of knowledge .

١٤ ـ عبد المنعم تليمة : بناؤنا الثقافى وقضية الحرية ، مجلة الكاتب ، عدد نوفمبر سنة ١٩٧١ م .

وراجع فى مسألة (الضرورة والحرية) وصلتها بالظاهرة الفنية والعمل الفنى، المواد : الرابعة (ص٦٤) ، والسادسة (ص١١٢) من المجلد الثانى ، والمواد : الثالثة والخمسين (ص٦٣) والستين (ص ٢٢٥) والثانية (ص ٦٢٦) من المجلد الثالث ، فى مجموعة (G. B) .

الفصل الرابع

المعروف الجمالى

(كيفية التعامل مع الاداة مدخل الى التشكيل)

يختلف الشعر والنثر فى (الكيفية) التى يتعامل بها كل منهما مع أداة واحدة هى اللغة . ليس الاختلاف — إذن — فى (محتوى) يغلو الأخلاقيون فى طلبه، ويتساوى لديهم الشاعر والناثر إذا أفلح كل منهما فى العبارة عنه . ولكن الوقوف عند الكيفية مجردة يغرى الجماليين الشكليين بإهدار (تاريخية) العمل الشعرى والظاهرة الفنية عامة . إن الأخلاقيين يسألون : لم أنشأ الشاعر قصيدته ، طالبين (معنى) مفارقاً لتشكيله ، وهنا تضيع (الكيفية) التى هى جوهر الشعر . كما أن الجماليين الشكليين يسألون، كيف أنشأ الشاعر قصيدته ، طالبين (بناء شكلياً) مفارقاً لسياقه التاريخى الاجتماعى ، وهنا تضيع (بنية الموقف) وهى الدلالة النهائية (لبنية التشكيل) ، فكلا المنحيين — الأخلاقى والجمالى الشكلى — مجاف للعلم ، ولا مجال — إذن — للتوفيق بينهما . والسبيل القويم هو — كما مر بنا فى الفصول الثلاثة السابقة من هذا البحث — البدء بالماهيات . وماهية الشعر هى (كيفية) خاصة فى التعامل مع أداة عامة هى اللغة . وتتبدى هذه الكيفية فى طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة (الشعرية) فى الواقع وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع . ومشكل الشاعر — تأسيساً على هذا — ليس مشكل (توصيل) ، وإنما هو مشكل (تشكيل) . إنه — الشاعر — لا يتوجه بمعنى مسبق يسعى إلى توصيله ، كما أنه لا يتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه . ولكن توجهه إنما إلى أن يثير فى اللغة نشاطها الخالق حتى يكمل له التشكيل الجمالى الذى يوازى به — رمزياً — واقعه النفسى والفكرى والروحى والاجتماعى . ولكن (بنية التشكيل الجمالى) لها دلالاتها النهائية التى

تبرز فى (بنية الموقف) . فإذا كان الشاعر يواجه خبرة مجتمعه التكنيكية مواجهة جمالية بالتشكيل فانه يواجه الاتجاه الفكرى السائد فى هذا المجتمع بالموقف . إن الشعر نشاط لغوى مسماه إلى تشكيل جمالى يشير — بحقائقه — إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية تتخلق باطراد هذا التشكيل ونضجه وتتم بنيتها بتمام بنيته . إن الموقف — بكل عناصره ودلالاته — ثمرة للتشكيل . أى أن القصيدة (بنية) لغوية مركبة يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر . ذلك لأن مكونات النشاط اللغوى فى القصيدة تتفاعل متجهة إلى إنجاز التشكيل الجمالى ، فى ذات الوقت الذى تنجز فيه بنية الموقف . وفى هذا ما يعين على معنى لوحدة القصيدة . فالشكل يفسر أجزاءه ، أى أن البناء اللغوى للقصيدة يفسر عناصر النشاط اللغوى ومكوناته ، كما يفسر دور هذه العناصر والمكونات فى إقامة (البناء) الفكرى للقصيدة . والمعنى هنا أن عناصر النشاط اللغوى ومكوناته إنما (تتراكب) ، وليس تركيبها النهائى - البناء اللغوى المحقق للتشكيل الجمالى فى القصيدة — محصلة لتجاور هذه العناصر والمكونات ، وإنما هو محصلة لتفاعلها وتآزرها . وليس لأى من هذه العناصر والمكونات دور فى (بنية) الموقف قبل ذلك التفاعل والتآزر بين عناصر النشاط اللغوى ومكوناته . إن دور هذه العناصر والمكونات فى بناء الموقف إنما يبدأ ببداية تفاعلها وتآزرها لبناء التشكيل[1] . لا يمكن — إذن — أن يفصل بين البنيتين — بنية التشكيل وبنية الموقف — فمن جدلهما تنشأ وحدة القصيدة .

ومن هنا ضرورة التعرف على مكونات نشاط السياق وعناصره . ولقد نقول هنا إن نشاط السياق — فى القصيدة — جامع لجدل بين عناصر النشاط اللغوى من ناحية وعناصر الموقف النفسى الاجتماعى من ناحية ثانية . والتعرف على مكونات نشاط السياق وعناصره مدخل وحيد إلى التعرف على تركيب البنية وحقائقها . وليس

ثمة معنى لأى من هذه المكونات والعناصر دون النظر إلى موضعه وفعاليته ، وليس ثمة معنى لها جميعاً متجاورة إنما معناها فى تفاعلها وتآزرها : كذلك ليس ثمة معنى لأى من هذه المكونات والعناصر دون أن يفسره تركيب البنية وحقائقها ، وليس ثمة معنى لموضعه وفعاليته دون أن يكونا متجهين إلى إقامة ذلك التركيب وتلك الحقائق . تبدأ هذه المكونات والعناصر بالنظام الصوتى وتنتهى بالبناء الشعري بأكله .

اذ ان الجانب الأولى من كيفية تعامل الشاعر مع أداته — اللغة — إنما يتبدى فى نشاط لغوى يتحقق — فى العمل الشعرى — (أنظمة) لغوية ، ينتج (التركيب) من تفاعلها وتآزرها .

هذه الأنظمة اللغوية — صوتية ، صرفية ، نحوية — هى الجانب التركيبى من السياق الشعرى ؛ درس جماليات النظـــام الصوتى . ببيان تشكيلات الحروف وطاقاتها (النغمية) ، والدور الإيقاعى والجمالى للمقاطع ، ودور التغير الصوتى فى التكوين الموسيقى (علاقة البناء الصوتى بالبناء الموسيقى) ، ودور (الصوت) عامة فى الإيقاع الشعرى متآزراً مع التشكيلات العروضية ومتجاوزاً لها .

ودرس جماليات النظام الصرفى . ببيان الوظيفة الجمالية والفعالية التركيبية (للصيغة) ، ودور تشكيلات الصيغ — وتشكيلات العناصر الأخرى من النظام الصرفى — فى التركيب ودرس جماليات النظام النحوى . ببيان طرائق تكوين الجمل وخصائص تأليفها ، ودور (نظم) الكلمات ومواقعها النحوية فى التركيب، وأثر فاعلية النظام النحوي عامة فى خلق علاقات تركيبية جديدة .

ويرتبط هذا كله — تشكيلا هـــذه الأنظمة وفاعليتها التركيبية — بأدوار (دلالية) هى بذاتها الجانب الثانى فى السياق الشعرى . فلقد سبق القول إن

السياق نشاط يطرد — نحو كمال البنية الشعرية — بجدل بين عناصر التشكيل اللغوى وعناصر الموقف الفكرى الاجتماعى .

أين تبد وكيفية التعامل الشعرى مع اللغة فى هذا كله ؟ . إنها تبدو فى مدى نجاح الشاعر فى أن يجعل النشاط اللغوى (نشاطاً خالقاً) ،ويتبدى ذلك فى أن يكون بعض تلك الأنظمة اللغوية — الصوتية ، الصرفية ، النحوية — (صوراً) ، وأن تكون كافة تلك الأنظمة اللغوية (أنظمة رمزية) . فى الأمر الأول - مدى نجاح الشاعر فى جعل بعض أنظمته اللغوية صوراً - يبدى الاستخدام غير المألوف (المجازى) عن فعله الخالق فيبرز (بلاغة) تشكيلات الحروف (علاقة التكوين الصوتى بخلق تكوين موسيقى مفض إلى دلالة رمزية) ، و (بلاغة) الاستخدامات الخاصة للصيغ ، و (نظم) الكلمات فى هيآت نحوية مخصوصة ، و (بلاغة) الجملة من حيث خصائص الجمل وعلاقاتها وطرائق تأليفها على أنحاء جديدة .هذا الاستخدام غير المألوف للصوت والكلمة والجملة هو أساس الفعل الخالق للنشاط اللغوى فى القصيـــدة .

إن هذا الاستخدام يخلص اللغة من (التحليلية) ، ويتجاوز بها المدلولات الجامدة ، ويلغى الفروق المصطنعة فيبرز الجوامع الجوهرية بين الأحياء والأشياء . وفى الامر الثانى - مدى نجاح الشاعر فى جعل كافة أنظمته اللغوية أنظمة رمزية - تبدى كل التشكيلات اللغوية (ابتداء بموقع الحرف فى كل تشكيل صوتى وتكوين موسيقى ، وانتهاء بعلاقات الصور والجمل الشعرية) عن دلالات تجعل نضج السياق الشعرى يطرد فى اتجاه خلق موازاة رمزية للواقع . وهنا - فى الأمرين السابقين جميعاً - وجه من وجوه وحدة القصيدة التى وقفنا عند بعض وجوهها الأخرى فى موضع سابق من هذا الفصل .

الوجه هنا فى أن عناصر كل نظام لغوى فى القصيدة لا ينهض أحدها - منعزلا عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام - بدور جمالى ، بل يبرز الدور الجمالى لعناصر كل نظام لغوى فى علاقات هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر، وفى تفاعلها وتآزرها . كذلك الشأن فى علاقة نظام لغوى بالأنظمة اللغوية الأخرى فى ذات القصيدة ، فليس لنظام لغوى دور جمالى منعزل عن علاقاته بغيره من الأنظمة اللغوية الأخرى . ليست الأصوات والكلمات والجمل - فى العمل الشعرى - وحدات تقوم بذاتها ، وإنما هى وحدات تنشط مع غيرها للنهوض بدور جمالى ، كذلك فإن الأنظمة اللغوية ليست بذات وظيفة جمالية إلا عن طريق علاقاتها المتبادلة ، حيث يفسر أحدها الآخر ويدعم دوره . إن الفعل الخالق للنشاط اللغوى يوجه كل عنصر إلى موضعه من نظامه ، كما يوجه كل نظام إلى علاقته بغيره ، محدداً للسياق الشعرى وجهته نحو البناء الشعرى الكامل .

ليست القصيدة نصاً لغوياً ولكنها كيفية خاصة فى التعامل مع اللغة . وليس صاحب علم الجمال الأدبى عالم لغة ، ولكن علم اللغة الحديث أداة أولى لتأسيس علم الأسلوب خاصة وعلم الجمال الأدبى عامة ، كما أن نتائج علم اللغة الحديث سبيل أول يسلكه علم البلاغة الموروث ليكون من أسس علم الأسلوب الحديث .

ولقد صرف رواد علم اللغة الحديث جوانب من جهودهم للمشاركة فى إقامة علم الأسلوب : فوجه فرديناند دى سوسير De Saussure, Ferdinand البحث اللغوى من المناحى التاريخية والمقارنة إلى منحى درس الخصائص التركيبية وخصائص الأصوات والكلمات ، كما وجه الأنظار نحو الكشف عن العلاقات المتفاعلة فى (بنية) كل نص شعرى . وبدت - لدى كل مدارس علم اللغة - جهود جعلت علم الأسلوب يخطو خطوات واثقة نحو النضج . فقدمت المدرسة

الإنجليزية (Firth, j. R.) جهوداً فى الدرس الصوتى . وقدمت المدرسة السوفيتية (Marr, N. ja.) جهوداً فى الطوابع الاجتماعية للأسلوب . وقدمت المدرسة الأمريكية (Chomsky, Noam) جهوداً فى مستويات السياق وخصائص التعبير اللغوى عامة . وقدمت مدرسة براغ[2] (Mukarovsky, Jan) جهوداً فى خصائص التعبير الأدبى خاصة . ولقد استوعب أصحاب علم الجمال الأدبى هذه الجهود ونتائجها واتخذوها سبيلا إلى تخصيص كيفية التعامل الفنى مع اللغة ، واستعانوا بها فى إضاءة أنظار ونظرات فى التراث اللغوى والبلاغى والنقدى القديم ، وجعلوا من كل ذلك أسساً لدرس جماليات الأسلوب[3] .

وخطا فريق من أصحاب علم الجمال الأدبى خطوة أخرى فمالوا إلى درس عناصر الأسلوب ومكوناته وخصائصه التركيبية درساً كمياً إحصائياً مستعينين بالحاسبات (الحسابات) الآلية والتحليل الرياضى . وأثمرت تجربتان فى هذا السبيل: الأولى لدرس الشاعر الروسى بوشكين (Pushkin, 1799—1837) ، والثانية لدرس الروائى الفرنسى بلزاك (Balzac '1799 — 1850) . ويحاول كاتب هذه السطور أن ينهض - فى ذات الاتجاه - بدرس أبى الطيب المتنبى (٣٠٣-٣٥٤هـ-٩١٥/٩٦٥م) . ولكن هذا الضرب من الدرس لا يزال - فى كل البيئات العلمية - فى أول الطريق[4] . أما اعتماد نتائج علم اللغة الجديد ومقررات علم البلاغة القديم فى إقامة علم للأسلوب الأدبى عامة والأسلوب الشعرى خاصة ، فقد انتهى إلى خلاصات يعتد بها . وهنا لابد من وقفتين ، عند الملامح العامة لهذه الخلاصات ، تقديما وتقويما .

(١)

يواجه الشاعر ـ غير أى فنان آخر ، لطبيعة أداة الشاعر : اللغة ـ أمرين فى آن واحـــد .

أولهما : مستوى تطور لغة جماعته فى عصره . ويتضمن هذا المستوى من التطور اللغوى خبرة الجماعة فى التاريخ ، كما يعـكس فى ذات الوقت (منطقها) الراهن فى النظر وفى السلوك . فاللغة هى (جامع) الجماعة ، وأداة (التواصل) لتاريخها ، وأداة (التوصيل) بين آحادها .

ولما كان مشكل الشاعر ـ كما سبق القول فى الفصل الثالث من هذا البحث ـ ليس مشكل (توصيل) وإنما هو مشكل (تشكيل) ، فانه ـ الشاعر ـ يواجه طبيعة (التوصيل) ومنطقه فى اللغة مواجهة تزلزل تلك الطبيعة وذلك المنطق[٥] .

وثانيهما : تراث التشكيل اللغوى فى شعر الجماعة . ويتضمن هذا التراث أصول عمل الشاعر ، لـكنه يتضمن فى ذات الوقت تحد يمطل تفرده ، ولـكى يتم لعمل الشاعر تفرده فى التاريخ الشعرى فانه يزلزل التراث من التشكيل اللغوى الشعرى زلزلة تضيف جديداً إلى حقائق ذلك التراث وتعدل من تقاليده ومقرراته[٦] .

ولقد سبق القول إن هناك تنازعا بين نشاط التشكل فى القصيدة من ناحية وتقاليد الفن الشعرى الموروثة من ناحية ثانية . ذلك لأن الشاعر يدرك عالمه إدراكا جماليا (مشكلا) ، ويواجه التشكيل التاريخى الاجتماعى لهذا العالم بتشكيل جمالى مواز يعـكس الجوهر الإنسانى ويحقق الحرية . أى أن الشاعر يواجه الواقع بتشكيل يتحقق إنجازه بأداة ضمنها الواقع سياقه التاريخى الاجتماعى . وبمعنى آخر فان الشاعر يتوسل بأداة الجماعة ليشكل موقفا من الجماعة نفسها . فالقصيدة تسعى إلى الوجود (التشكل الجمالى) من خلال الموجود (الواقع اللغوى) ، وتفردها مرهون بزلزلة منطق التوصيل وتراث التشكيل فى آن .

منطق التوصيل اللغوى صارم، هو أساس نشوء اللغة وجوهر وظيفتها . ويعمل هذا المنطق اللغة — فى قائمة الرموز — مثل عملة النقد الورقية التى ترمز إلى قيمة شرائية معينة ، وتعتمد فى قيمتها على العرف والاتفاق بين أفراد المجتمع لا على قيمتها الذاتية . فكل لغة تتكون من أصوات تصدرها أعضاء النطق الإنسانية . هذه الأصوات — لتصبح ذات معنى — يجب أن توضع فى شكل تتابعى محدد معين ، مكونة كلمات أو مجموعة من الكلمات . هذه الكلمات أو مجموعاتها يجب أن تكون محل اتفاق أعضاء المجموعة اللغوية باعتبارها قيما رمزية تستحضر — ولو على وجه التقريب — فى أذهانهم أفكاراً معينة .

إن القيمة التى يدل عليها الرمز تتم بطريق التحكم والفرض ، وإنه ليس هناك أى رابطة فطرية بين اللفظ ومدلوله . ولو صح الافتراض القائل بوجود علاقة فطرية بينهما لكان حتما أن يتكلم الناس لغة واحدة[٧] . إن التحكم والفرض فى هذا المنطق ناشئان عن أن الكلمات — فى اللغة البشرية — هى (إشارات) تلبى حاجات عملية . فالبناء اللغوى — لأية لغة — إنما ينهض على وحدات أولية ، هى الوحدات الصوتية ، التى لا يزيد عددها فى لغة من اللغات عن بضع عشرات . والوحدة الصوتية ، أو الصوت اللغوى : الفونيم Phoneme لا معنى لها وحدها ، إنما هى الوحدة الأساسية الصغرى التى تبنى منها الكلمات . وتتميز كل لغة بملامحها الصوتية الخاصة أى أن كل لغة من اللغات تستقل بنظام فونيمى محدد .

ومعنى هذا أن حقائق البناء اللغوى تضع بين يدى الإنسان إمكانات غير نهائية لاستيعاب كل جزئيات عالمه وتفصيلاته وخبراته . فمن عدد محدود من الوحدات الصوتية — بضع عشرات — يستطيع الإنسان أن يبنى عشرات الآلاف من

الـكلمات وعدداً لا يحصى من الجمل . فاذا كانت الوحدة الصوتية ـــ الفونيم ـ لامعنى لها وحدها إذ هى أساس فحسب لبناء الكلمة ، فان الـكلمة تعد أول جزء له معنى فى البناء اللغوى . ولقد بنت كل مجموعة بشرية ـــ من تلك الوحدات الصوتية القليلة ـــ عشرات الآلاف من الـكلمات .التى تتألف منها أعداد لاحصر لها من الجمل والعبارات . وظلت الوحدات الصوتية الاولية لـكل مجتمع بشرى تميز ملامح لغته ، كما ظلت تلك الوحدات أساساً لبناء لغوى ذى مرونة هائلة يتسع دائما باتساع التطور العملى والاجتماعى .

لهذا كله كانت اللغة مستودعا للخبرة التاريخية والاجتماعية للجماعة التى تتحدث بها ، لأن الجماعة تبنى الـكلمات وفقا لحاجاتها[٨] العملية . وتأسيساً على هذا فإن ماوصفناه من منطق لغوى صارم ـــ طرائق اللغة فى عـكس السياقات والعلاقات ، وفى الوفاء بالحاجات العملية ـــ هو الذى يميز لغة من لغة . . . . لـكل لغة منطقها الخاص ونظامها الخاص ، يراعيه المتـكلم بها ويستمسك به فى كلامه ، لأنه شرط الفهم والإفهام بين الناس فى البيئة اللغوية الواحدة ، وإذا أخل المتـكلم بهذا النظام حكم السامع على كلامه بالغرابة والشذوذ .

ولـكن هذا المنطق اللغوى بعيد كل البعد عن المنطق العقلى العام الذى يهدى التفـكير الإنسانى فى كل البيئات ، فهو نظام للناس عامة . فى حين أن المنطق اللغوى نظام خاص لاينظم إلا طائفة خاصة من الناس ، هم الذين يطلق عليهم (أبناء البيئة اللغوية) . فاللغـــة منطق لأن لها نظاما تخضع له ، ويرتبط هذا النظام بعقول أصحاب اللغة وتفـكيرهم إلى حد كبير ، ولـكنه النظام الخاص الذى يختلف من

لغة إلى أخرى ، ويتصف فى كل بيئة بخصائص معينة ، تجعل لكل لغة استقلالها، وتميزها من اللغات الأخرى .

ولكن ارتباط اللغة بالعقل الانسانى وتفكيره منذ نشأتها قد جعل بين اللغات البشرية قدراً مشتركا يمكن إرجاعه إلى الفكر الإنسانى العام ، أيا كانت اللغة ، وأياكانت البيئة أو الجنس . ومثل هذا القدر المشترك هو الذى نستشف فيه الصلة بين اللغات والمنطق ، وعن طريقه نحدد الارتباط بين النظام اللغوى والتفكير الإنسانى بصفة عامة ... »[9] .

والامر الثانى الذى يواجهه الشاعر هو تراث التشكيل اللغوى الشعرى : التقاليد الشعرية . وهذا مبحث واسع ، بل هو مبحث أساس فى تاريخ الإبداع الشعرى وتاريخ نقد الشعر على السواء : علاقة الشاعر بالتراث الشعرى لجماعته . ولقد عالجنا بعض جوانب هذا المبحث فى مواضع سابقة من هذا البحث — خاصة فى الفصل الثالث — إنما نقف هنا عند تمهيد محدود موجه :

إن صفة (الجدة) التى نصف بها كيفية تعامل الشاعر مع أداته اللغوية ، ليست مطلقة ، وانما هى محكومة (بمنطق) خضع له الشعراء من قبل ، ويخضعون له من بعد . هذا المنطق هو المفسر للتاريخ الشعرى وللتقاليد الشعرية . فليس تفرد عمل شعرى تفرداً مجرداً ، بل إن معنى هذا التفرد هو نجاح الشاعر فى أن ينشىء علاقات جديدة — لغوية : وهى محكومة بمقررات وقوانين ، وهى فى الفن محكومة بنظم وتقاليد — تقيم بنية شعرية تامة تزلزل هيكل التاريخ الشعرى وتعدل التقاليد الشعرية .

إن الشاعر الحديث لايعد شعره بداية لتاريخ جماعته الشعرى ، وإنما يعد عمله إعادة بناء للتاريخ الشعرى لهذه الجماعة ، ولذلك فإنه يتخذ من الموروث الشعرى (نموذجا) يحتـذى ، ويتربى جماليـاً على النماذج الشعرية الموروثة عن عصور الازدهار الفنى . ان الحركات الشعرية الأصيلة تتجه الى الكشف عن التقاليد الفنية الجوهرية للشعر القديم ، وتتجه الى زلزلة هذه التقاليد وتعديلها للوفاء بالحاجات الروحية والجمالية الناشئة . ولهذا فإن هذه الحركات والمدارس الفنيـة لاتنهض الا استجابة لبواعث تاريخية أساسية هى المفسر الموضوعى للظواهر الجمالية . لذلك فان رصد جماليات (الحداثة الشعرية) إنما ينهض على وعى دقيق بماهو جوهرى متواصل من التقاليد الشعرية ، وبمـــا تحقق من تجديد لها فى ظل علاقات وملابسات جديدة [١٠] . ويصدق — هنا — أن نقول إن الشعر الحديث يفسر الشعر القديم [١١] . ويقيم بعض الباحثين النظر إلى التراث الشعرى كله نظرة موحدة على (بنية المعنى) وارتباطها بالتقاليـــد الشعرية ، وليس على (بنية التشكيل) وارتباطها بتلك التقاليد . فعنده أن المعنى بنية رمزية واحدة وأننا متلقين ونقاداً — نواجه فى كل حالة — كل قراءة القصيدة — رمزاً . ويجب أن نفرغ من الاعتقاد بأننا نواجه مرة تشبيهاً ومرة استعارة ومرة رمزاً . نعم إن الرمز متعدد المظاهر ، ولكن فكرة الرمز هى هى لانهاقلب المعنى .ويجب أن نعتمد على مفهوم الرمز من أجل دفع فكرة (الأغراض الشعرية) ودفع الأوهام المتعلقة بوحدة القصيدة .وبدلا من أن يدرس الشعرالعربى دراسة أغراض علينا أن ندرسه دراسة رموز . إن رموز الشعر — عنده — هى تقاليده .وتطور مسير الشعر العربى هو تطور الدلالات التى أصابت هذه الرموز [١٢] .

هذا حسبنا — هنا — من الأمرين جميعاً . فما نريده هو التمهيد الموجه إلى

كيفية مواجهة الشاعر للغة سواء تبدت فى الاستخدام العادى ، أم تبدت فى تراثها من التشكيل الشعرى . ونعالج الأمر فى فقرتين ،واحدة من جهة الشاعر ،والأخرى من جهة الناقد .

(٢)

ينتج الشاعر شكلا (معرفياً) خاصاً . هذا الشكل المعرفى الخاص هو نفسه ثمرة لتعرف خاص على الواقع . أى أنّ الشاعر يتعرف على واقعه تعرفاً خاصاً وينتج ضرباً خاصاً من المعرفة بهذا الواقع. ولقد سبق القول — فى فصل (المعرفة) من هذا البحث — إن هذا الضرب من المعرفة بالواقع ، الذى يحصله الشاعر ، يرتد مصدره إلى صلة الشاعر الجمالية بواقعه . إن ماهية هذا الضرب الخاص من المعرفة ماهية جمالية ، ومادته الطبيعة والمجتمع بمظاهرهما وظواهرهما ، ومجالهالحياة النفسية العاطفية الروحية ، وأداته القوى المدركة والطاقات الذائقة . هذا الضرب الخاص من المعرفة هو سبيل العارف الجمالى إلى خبرات جمالية نتاجهـــا الوعى بالتجانس والتآلف ، والوعى بالموازاة والتوازن فى اتجاه تحصيل عناصر النسبة والتماثل والتطابق ، وفى اتجاه الوعى بالتكوينات والنماذج والأنماط .

ويؤهل نضج هذه الخبرات الجمالية التعرف الجمالى للوصول إلى (معارف) جمالية أعقد ،ويؤهل الوعى الجمالى لتحصيل هذه (المعارف) الجمالية: الوعى بحقيقة (التناظر) — والوعى بحقيقة(التناغم والانسجام) — والوعى بحقيقة (التناسب) والوعى بحقيقة (الإيقاع)، كذلك فإن نضج هذه الخبرات الجمالية يؤهل الوعى الجمالى لتحصيل الوجوه الأخرى من علاقات العناصر الجمالية ،وهذه الوجوه هى التنافر، والنشوز، والتناقض . ويهمين كل ذلك على نضج الخبرات الجمالية،وعلى حصولها على(حقائق) الصفات والعناصر والخصائص الجمالية فى الظواهر والأحياء والأشياء .

هذه الكيفية فى إدراك العالم — إدراك العالم (مشكلا) — تجعل من نتاج الشاعر (تشكيلا) .فالقصيدة بنية رمزية ، يقيمها (تنظيم لفظى) ليس على نمط تنظيم الواقع الماثل ، وإنما هو على نمط الصلات المتبادلة — والمتجادلة — فى جوهر ذلك الواقع وحقيقته . يقيم الشعر موازاته الرمزية للواقع بالكلمات . ويقوم تنظيم الكلمات فى القصيدة على الوعى بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع، وعلى الوعى بوجوهها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض ويفصح هذا التنظيم للكلمات فى القصيدة عن مقابلات وتناقضات ووجوه تآلف ووجوه نشوز فى الواقع النفسى والروحى والاجتماعى والطبيعى .

الشعر — بهذا — ضرب معرفى خاص لمعرفة الواقع ، ولتحرير هذا الواقع من المثول والجمود ، بالكشف عما يمور به من مقابلات وتناقضات[١٢] . وسبيل الشعر إلى هذا هو تعامل خاص مع الكلمات : يكشف عن طاقاتها النغمية والرمزية، باقامة صلات جديدة بينها ، وباقامة تأثيرات متبادلة وعلاقات وأنظمة ترتيب وتأليف .

يسيطر إيقاع العمل الشعرى — قبل تشكيله — على الشاعر ،ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل . إن الشاعر لا يبتغيا غرضا توصيليا ، وإنما هو يواجه تشكيل الواقع بتشكيل يوازيه رمزيا . لذلك فان الشاعر لا يبدأ بموضوع أو فكرة أو غرض ، وإنما هو يبدأ عمله عندما يهيمن عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل . توحى سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطة الأولية للقصيدة التى لا يعرف الشاعر عنها شيئا قبل أن ينتهى من تشكيلها . بمعنى أن الشاعر يبدأ عملا لا يعرف (نهايته) قبل الانتهاء الفعلى منه . لو كان الشاعر يتغيا توصيل (غرض) لعرف (حدوده) قبل الانتهاء منه ، ولما عانى تلك المعاناة الفذة المتواترة عن كبار الشعراء

أثناء (تنفيذ) تشكيلاتهم الشعرية . يتعرف الشاعر من هؤلاء الشعراء على قصيدته بعد أن ينتهى من تشكيلها . أما أثناء التشكيل فهو — الشاعر — يتعرف على عمله خطوة لخطوة، وقد يباغت بجديد فى خطوة ، وقد يخضع لتحوير فى خطوة أخرى. إنه — الشاعر — موجه بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله ، وعمل الشاعر أن يلبى ، بأن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل . إن نزوع الإيقاع إلى التشكل يتحقق، إذ يبين ويتضح بتشكيل الكلمات له[14] . هذا التشكيل هو الذى يستدعى الكلمات ، وهو الذى يكسبها مواضعها فى أنظمة لغوية تحقق بنية القصيدة ودلالتها الرمزية .

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطوابعها الإشارية . ليست الكلمات — فى الشعر — علامات ، بل هى كائنات . يستخدم الشعر اللغة العادية ، لكن هذا الاستخدام يخضع لكيفية خاصة تنتهى — فى القصيدة — إلى تنظيم لغوى مستقل — نسبيا — عن التنظيم المألوف للغة العادية : « . . . إن أداة الأدب اللفظ . الأدب يصنع بالكلمات والكلمات الآن إشارات . الكلمات تتصدى لشىء ، تمثل الآن شيئا، قبل أن يستولى عليها الأدب وهكذا فان الأدب يستخدم أداة هى فى ذاتها نتاج فعالية تشكيلية رمزية . فالأدب شكل رمزى فقط بمعنى ثانوى اشتقاقى ، لأنه يستخدم نسقا من الأشكال الرمزية الجاهزة ، وهو النسق الذى ندعوه اللغة . والعالم الذى تستدعيه اللغة إلى الوجود على الفور يستعمله الأدب على أنه مادة .. خام . . . لا يعمل الأدب كلية بحسب مناهج الإشارة أو المحاكاة .

إن معنى قصيدة ما هو كامل بنياتها المعقدة وليس إشاراتها البسيطة فقط . الأدب يستعمل الكلمات ، والكلمات إشارات ، لكنها تستعمل فى الأدب كشىء يعنى أكثر من الإشارة . فالأدب يستغل خصائص أخرى للكلمات إضافة إلى خصائصها

الإشارية ، كمثل قدرتها على الانتظام في جمل إيقاعية ،وإيحاءاتها السمعية والعضلية، وارتباطها الحميم بكلمات أخرى .هذه الصفات الكامنة وغير المطورة فى اللغة العادية تغدو صفات حاسمة فى الأدب.وهى تنصهر بخصائص المحاكاة والإشارة فى الكلمات لتخلق من الأدب نظاما رمزيا جديداً مختلفا عن النظام الرمزى فى اللغة غير الأدبية. الأدب يستعمل الكلمات ، والكلمات إشارات ، ترمز لأمور نعرفها مسبقا بطرق أخرى . غير أن الادب ، واللغة نفسها فى الواقع ، يستعمل هذه الإشارات بحرية كبيرة . فى وسعه أن يربطها بطرق غريبة تمام الغرابة عن طبيعة الأشياء المشار إليها .فى الأدب يمكن أن يكون الفم أعمى ، ويستطيع الضوء أن يحدث صريراً، ويمكن لرجل أن يعبر قوس قزح . . . الخ . إن الإشارات اللفظية ، وهى فى حد ذاتها مشدودة إلى الأشياء بصلات وخصائص ثابتة ، تنال فى الروابط الأدبية حرية جديدة للعمل . بهذا المعنى أيضا يقدم الأدب نظاما رمزيا شبه مستقل[15] . . » .

ليست (الأغراض) هى خالقة القصائد،وإنما خالقة القصائد هى (تشكيلات الكلمات) . والتشكيل يستدعى الكلمة إلى موضعها فى النظام اللغوى المحكوم بالسياق الشعرى . والكلمة فى موضعها من نظامها اللغوى (تعرف) ماسبقها وما يلحقها ، وتتفاعل مع كليهما ، وتؤثر فى كليهما ، وتتأثر بكليهما . هذا التنظيم اللغوى — الذى يبرز دور الصوت فى الكلمة وينظم الكلمات ويشكل الجمل فى سياق خاص — يتعدى بالكلمة مدلولها الجامد ووظيفتها المألوفة . ويبدى نزوع الإيقاع إلى التشكل القيم الموسيقية للكلمات ، ليست وحدات مفردات ، وإنما أنظمة وتشكيلات .

(٣)

الشعر كيفية لغوية خاصة . يتعامل الشعر مع اللغة العادية بكيفية غير عادية .

فليست هناك — إذن — (كلمات) شعرية وأخرى غير شعرية ، وليست هناك (لغة شعرية) — أو شاعرة — وأخرى غير شعرية . إنما يتعامل الشاعر مع كلمات اللغة العادية ، لكنه لا يتعامل مع (النظام) العادى لهذه اللغة . ويخالف الشاعر النظام العادى للغة العادية ليخلق نظاما آخر يحقق به موازاة واقعه ـ النفسى والفكرى والاجتماعى ـ موازاة رمزية . ولا يخالف الشاعر النظام اللغوى العادى مخالفة كاملة ، وإلا لكانت للشعر لغة مختلفة تماما عن اللغة العادية . بل إن النظام اللغوى العادى يمد (أصلاً) يخرج الشاعر عليه ويخالفه مخالفات تزلزله . فإذا كان الأصل ـ النظام اللغوى العادى ـ عريقا مستقراً ـ لا نقول جامداً ثابتا ـ فان إمكانات مخالفته ، إمكانات زلزلته ، واسعة . بمعنى أنه بقدر عراقة النظام اللغوى العادى واستقراره تكون إمكانات الشعر متنوعة وواسعة وخصبة . بل إن مخالفات الشعراء للنظام اللغوى العادى وزلزلاتهم له تشيع ـ إن كانت حقيقية وموهوبة ـ فتستقر وتعود الى (الأصل) الذى خرجت عليه فتصير جزءاً منه . إن التعامل الشعرى مع اللغة لا يخلق أنظمة لغوية فحسب ، بل إنه يدخل هذه الأنظمة الى تاريخ اللغة العادية فيغنيها ويجددها . إن الشعر يطور اللغة العادية ويجددها . ان الشعراء لا يخلقون الشعر فحسب ، بل انهم ليخلقون اللغة أيضا .

ومخالفة الشاعر للنظام اللغوى العادى ليست مطلقة . فهو — من جهة أولى — لا يخرج على (قواعد) اللغة العادية ، وإنما هو يخرج على (نظام) هذه اللغة فى التأليف بين الكلمات ونظمها وسياقها وتركيبها . وهو — من جهة ثانية — يخرج على نظام اللغة العادية إلى (نظام) آخر . فعلى الرغم من أن كل عمل شعرى جديد هو أنظمة وعلاقات لغوية جديدة ، وعلى الرغم من أن لكل عمل شعرى جديد بنية شعرية جديدة خاصة ، فإن لكيفية التعامل الشعرى عامة ـ من درس الأنظمة

والعلاقات والبنيات : علم الأسلوب — (قياسها) الذى يدرس و (يقعد) درساً وتقعيداً دقيقين .

بعبارة أخرى : إن العمل الشعرى الجديد لا يحتذى مثلا سابقاً يبدأ منه ولا يهتدى بمثال منشود ينتهى إليه . كذلك فإن الأصول والمبادىء الجمالية والقواعد والتقاليد الفنية لا تضع نمطاً لعمل شعرى لم يوجد بعد ، بل إنّ نمط العمل الشعرى الجديد إنما يفصح عن نفسه بعد تمام تشكيله . وعلى الرغم من كل هذا فإن الشعر يخالف نظاماً لغوياً (قياسياً) ، لينتهى إلى نظام لغوى له (قياسه) . وذلك لأن الشاعر يخلق علاقات وتراكيب وبنيات هى فى حقيقتها (اختيارات) من بين (ممكنات) قائمة من قبل ، تتبدى فى (مجموعات) من الكلمات والعبارات والصيغ والهيئات التركيبية .

إن الشاعر لا يخلق (كلمات) ، وإنما يخلق (علاقات) تخضع عناصر التأليف والنظم فيها للدرس الدقيق [١٦] ، بل إنها لتخضع — وقد خضعت فى تجارب ناجحة — للدرس الكمى والإحصائى الموضوعى .

مشكل الشاعر — إذن — مشكل (تشكيل) ، وليس مشكل (توصيل) ولا مشكل (تجميل) . فليس ثمة معنى يريد الشاعر أن (يوصله) ، وليس ثمة (غرض) يريد أن يعبر عنه ، وإنما ثمة (موقف) من الواقع يسعى الشاعر إلى تشكيله . كما أن الشاعر لا يتغيا (تجميل) الصيغة والتركيب والعبارة ، وإنما هو يتغيا (الجمال) الذى يستحدثه بالعلاقات والتشكيلات اللغوية . فالجمال فى نشاط هذه العلاقات والتشكيلات اللغوية ونسيجها ، ليس خارجها ، ولا هو بمضاف إليها . (التوصيل) غاية النظام اللغوى العادى . و (التجميل) دخيل على النظام اللغوى

العادى ، وعلى النظام اللغوى الشعرى . أما (التشكيل) فمهمة الشاعر وهمه وسبيله إلى الجمال . إن الشاعر لا (يعبر) عن المثير الأولى الذى استنهضه للإبداع ، وإنما هو يواجه هذا المثير ، وإنما تكون مواجهته لهذا المثير مواجهة تشكيلية . إن مكونات المثير الأولى وعناصره — وهى نفسية وروحية وفكرية واجتماعية — ترقى إلى أن تكون (موقفاً) للشاعر من واقعه الذاتى والموضوعى . وتبدى هذه المكونات والعناصر نفسها — فى ارتقائها — للشاعر مشكلة ، يكمل وضوحها لديه بكمال تشكيله لها . فإذا كان الموقف لا يبدى نفسه لصاحبه الشاعر إلا بكمال تشكيله . فإن الناقد لا يستخلص حقائق هذا الموقف ـ نفسياً وروحياً وفكرياً واجتماعياً ـ إلا من حقائق التشكيل ذاتها . وكل (دلالة) لا تقود إليها قرينة تشكيلية فإنها من (طلب) الناقد وليست من (تشكيل) الشاعر .

بهذا يتحدد عمل الناقد النظرى بدرس طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية التى يستحدثها الشعر فى تعامله مع اللغة العادية . أى يتحدد هذا العمل بعلم الأسلوب حتى لا تكون نظرية الشعر تأملا مفارقاً للظاهرة الشعرية . كما يتحدد عمل الناقد التطبيقى بدرس نشاط السياق والتركيب والبنية فى العمل الشعرى — نتائج علم الأسلوب ـ حتى لا يكون نقد الشعر تعبيراً عن (فكرية) الناقد وليس درساً لتشكيل الشاعر .

ومن جهة طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية التى يستحدثها الشعر فى تعامله مع النظام اللغوى العادى ، فإن علماء الأسلوب قد اجتهدوا لبيان (ماهية) لغة الشعر و (مهمة) لها ، ليكون هذا أصلا — موضوعياً — تنهض عليه ماهية الشعر ومهمته فى نظرية الشعر عامة ، أو فى : علم جمال الشعر . أما عن ماهية لغة الشعر ، فلقد سبق القول إن هذه الماهية تتحدد فى الفاعلية الخلاقة التى تجعل من نشاط اللغة ـ

فى العمل الشعرى — خالقا لأنظمة وعلاقات وتراكيب وبنيات ذات دلالات رمزية ثرة . كما أن هذه الماهية تتحدد بمقارنتها بماهية اللغة العادية : فالأصل فى ماهية هذه اللغة العادية الشيوع والتواتر العرفى ، والأصل فى ماهية تلك اللغة الشعرية (الزيادة) إلى الخلق اللغوى الجديد .

وعلى هذا فإن اللغة الشعرية ليست (درجة) من درجات اللغة العادية ، كما أنها ليست (نوعا) خاصا من هذه اللغة العادية ، وإنما هى — كما سبق القول — (كيفية) خاصة فى التعامل مع اللغة العادية بذخيرة كلماتها وقواعد صرفها ونحوها. هذه الكيفية هى أساس تلك الماهية . وهذه الكيفية هى الفيصل فى الفروق بين آلية التواتر فى النظام اللغوى العادى وفاعلية الخلق فى النظام اللغوى الشعرى . وكما قلنا - فى موضع سابق من هذه الوحدة - فان الفاعلية الخالقة ، وهى الأساس فى ماهية اللغة الشعرية ، لا تخلق الشعر فحسب ، بل إنها تخلق اللغة العادية ذاتها . وذلك لأن ما يخلقه الشعراء يشيع ويتواتر ويستقر فى النظام اللغوى العادى .

هذا من جهة الأصل فى ماهية اللغة الشعرية . أما من جهة الأصل فى مهمة هذه اللغة - الزيادة إلى الخلق اللغوى الجديد - فإن لغة الشعر تفى بمهمتها - التشكيلية — بقدر ما تحققه من هذه الزيادة . والمعنى هنا أن اللغة الشعرية تفى بمهمتها - التشكيل - بالقدر الذى تحققه من (الزيادة) ، بحيث تجعل مهمة اللغة العادية - التوصيل - تتقهقر فى العمل الشعرى . ولا يتعلق الأمر ها هنا (بعدد) العناصر اللغوية الزائدة فى العمل الشعرى، وإنما الأمر يتعلق بكيفية عمل هذه العناصر وبنشاطها وآثارها(17) . هنا - فى كل عمل شعرى - تنازع بين التوصيل وهو الأساس فى ماهية اللغة العادية، والتشكيل وهو الأساس فى ماهية اللغة الشعرية .

ومن جهة نشاط هذه الأنظمة والعلاقات اللغوية التى يستحدثها الشعر فى تعامله

مع النظام اللغوى العادى ، فإننا قد عالجنا — فى الوحدتين الأوليين (١ ، ٢)من هذا الفصل — هذا النشاط من زاوية طبيعة تلك الأنظمة والعلاقات اللغوية من زاوية الفروق بينها وبين الأنظمة والعلاقات فى اللغة العادية . أما ها هنا فنعالج الامر من زاوية الفكر الثلاث : (التوصيل) مهمة اللغة العادية ، و (التجميل) المهمة التى تصورها الفكر التقليدى لعمل اللغة الشعرية ، و (التشكيل) مهمةاللغة الشعرية فى الفكر اللغوى والنقدى الراهن . أى أننا نعالج — هنا — دور تلك الأنظمة والعلاقات اللغوية — بعد إذ بانت أساساً فى (ماهيةالشعر) - فى تحقيق (مهمة الشعر) : إن هذا التحقيق إنما يتم — فى العمل الشعرى — بتآزر النشاطين اللغويين التركيبى والتصويرى لخلق البنية والدلالة الرمزيتين .

والتركيب والتصوير ليسا نشاطين منفصلين ، بل إن كلا منهما عماد للآخر فى العمل الشعرى ، وكلاهما معاً عماد للسياق الشعرى الذى ينتهى نشاطه بالبنية الكاملة للقصيدة . ثم إنهما — التركيب والتصوير — كاشفا الموقف من خلال ما يمنحانه العمل الشعرى من مستوى دلالى رمزى هو بذاته الموازى الواقع — بعناصره الذاتية والموضوعية — الذى صدر عنه الشاعر .

ويدل الاشتقاق التاريخى لكلمة (التركيب Structure) - فى اللغات الأوربية — على طريقة بناء الشىء وإقامته[١٨] . كما يقصد بهذه الكلمة - تركيب - تنظيم الكل فى أجزاء ، وتعاون وثيق بين أجزاء الكل التى تتوافق فيما بينها وتتكيف[١٩] .

وعناصر التركيب هى (الأصوات) وطرائق تجميعها فى كلمات ، و(الكلمات) وطرائق تنظيمها فى جمل . فكل اللغات - بدون استثناء — تتكون أساساً من

أصوات لغوية ، وتتجمع هذه الأصوات اللغوية — فى معظم اللغات — فى شكل كلمات . ومن النادر جداً أن توجد الكلمات منفصلة فى الاستعمال اللغوى . فمن ناحية تتجمع الكلمات عادة فى شكل مجموعات ، وحينئذ فطريقة تنظيم هذه الكلمات تصبح مهمة ، وربما متحكمة فى المعنى كله . ومن ناحية أخرى غالباً ما تتعرض الكلمات نفسها لتغييرات معينة فى الصيغة تؤدى إلى تغيير فى المعنى .

فالتغييرات الحادثة داخل الكلمات نفسها تشكل موضوع علم الصرف الذى يختص بدراسة الصيغ ، وتنظيم الكلمات فى نسق معين يشكل موضوع علم النحو[20] . فالتركيب — إذن — (صوت) و (صيغة) و (علاقة) . والأصوات حوامل اللغـــة[21] .

ولقد وقفنا — فى الوحدتين الأوليين (١ ، ٢) من هذا الفصل — عند الدور الأساسى الذى ينهض به التشكيل الصوتى فى التركيب عامة ، وعند الدور الأساسى الذى ينهض به هذا التشكيل الصوتى فى التركيب الشعرى خاصة ، إذ هو — التشكيل الصوتى — عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها ، وهو الذى يتجاوز بهذه الموسيقى المقررات العروضية .

وإنما نقف هنا عند تنبه أولى إلى ثلاثة أمور . أولها أن علماء العربية الأقدمين قد خلفوا مادة علمية طيبة متصلة بتحولات وخصائص صوتية بعينها ، من بين ذلك جعل حرف مكان آخر (الإبدال) وإدغام حرف فى آخر (الإدغام) وما يقترب من ذلك من تبدلات صوتية . وعلى الرغم من أهمية هذه المادة فإنها محدودة بالنسبة للدرس الصوتى عامة .

بل كادت معالجة الأصوات — فى التراث النحوى واللغوى العربى القديم — أن تقف عند تفسير الإدغام فحسب[٢٢]. وثانيها أن الموروث النحوى واللغوى العربى وصف تكوين (المقاطع) — الوحدات الصوتية اللغوية (وبعض المصطلحات هنا حديث) وصفاً قريباً — من جهة تكون الكلمات من مقاطع مفتوحة — يتركب المقطع المفتوح من حرف محرك حركة قصيرة أو طويلة — ومغلقة — يتركب المقطع المغلق من حرف متحرك وحرف ساكن — غير أن هذا الوصف لم يف ببيان دور المقاطع ووظيفتها فى التركيب وفاعليتها فى التكوين الموسيقى للغة الشعر. وثالثها أن علم العربية القديم أهمل (النبر) إهمالا جعل (علم العروض) لا يكشف من الطاقات الموسيقية للشعر العربى إلا عن جوانب محدودة.

ولقد وجه هذا التنبه الدراسات الحديثة الجادة — تمهيدية (إبراهيم أنيس)، وتيسيرية (محمد طارق الكاتب)، وتأصيلية (شكرى محمد عياد وكمال أبو ديب)[٢٣] — ولا تزال قليلة، إلى الكشف عن طاقات (الصوت اللغوى) وإمكانات الوحدات الصوتية اللغوية (المقاطع) ونشاطها المتجاوز للمقررات العروضية — فى إقامة الإيقاع الشعرى، وإلى الكشف خاصة عن دور (النبر) الذى يفجر الإمكانات الموسيقية للغة.

ولقد بدا العروض الخليلى — فى هذه الدراسات الحديثة — غير مستغرق لموسيقى الشعر العربى، وبدت بحوره تشكيلات إيقاعية بين تشكيلات أوسع تخلقها كيفية الاستخدام الشعرى للغة.

هذا عن (الصوت) فى التركيب. أما (الصيغة) فهى بناء الكلمة على مثال، هيئة الكلمة الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها، وهذه الهيئة تتصل اتصالا متينا

بتركيب الجملة ودلالاتها ، إذ لو تغيرت مبانيها تغيرت معانيها . والوجهة — هنا — الإشارة إلى صلة التغييرات التى تعترى صيغ الكلمات — التغييرات الداخلية (التحول الداخلى) ، واللواحق والسوابق التصريفية (الإلصاق) — بالتركيب والموسيقى الشعريين وبكيفية الاستخدام الشعرى للغة عامة .

ومن ناحية التغييرات الداخلية (التحول الداخلى) فإن الجانب الأكبر من المفردة العربية يأتى من أصل ذى ثلاثة صوامت — الأصل الثلاثى — ويبقى هذا الأصل أساس هذه المفردة . يؤخذ من الأصل — الأغلب — أن يكون ثلاثياً — المكون من أصوات صامتة لخسب كلمات متميزة بإضافة المصوتات داخل هذا الأصل . وإضافة هذه المصوتات ليست اعتباطية ، وإنما هى مقيدة بطابع المصوت وكميته . وتضعيف الصامت الثانى أو الثالث من الأصل يعتبر إضافة لعنصر آخر أساسى إلى إمكانيات هذه التغيرات الداخلية .

ومن ناحية اللواصق — اللواحق والسوابق التصريفية — فإن العربية تخص (الإلصاق) بأهمية كبيرة ، ولكنها — العربية — لا تملك من اللواصق سوى عدد قليل ، جد قديم ، موروث عن أصوله السامية القريبة أو البعيدة ، وهى لم تنشىء منها جديداً ، ولا تنشىء منها كذلك هذا الجديد .

وعلى الرغم من أن اللواصق فى العربية محدودة وثابتة فإنها وسائل إثراء ذات بال . بل يمكن أن يكون هذا الضيق وهذا الثبات — فى اللواصق — سبيلا يفتح أمام الشاعر باب التصريف والتبديل والتغيير والإحلال ، أى هو سبيل يمنح الشاعر وسيلة تفوق حقيقية .

والغرض من هذا الدرس لأوليات التشكيل الصرفى تبين دور هذا التشكيل

فى التركيب والموسيقى الشعريين ، وتبين دوره الدلالى خاصة والرمزى عامة . ودرس هذا الجانب لا يزال أوليا ، لا يزيد عن تنبهات متناثرة . فربما قيل — من حيث صلة هذا التشكيل الصرفى بالإيقاع والموسيقى الشعريين – إن القيام ببحث حول الصيغ الموجودة سوف يبين عن أن اللغة العربية لم تستعمل قدراً متساوياً من الصيغ التى اختارتها ، فقد فضلت صيغاً على أخرى : فالصيغ ذات الإيقاع الصاعد، أى التى تبدأ من مقطع قصير ثم تستمر على مقطع طويل (وإجمالا : الصيغ ذات الإيقاع الموافق لما يسمى بالوتد المجموع ، وأحرفه ثلاثة: متحركان بعدهما ساكن)، هذه الصيغ تكاثرت كلماتها إلى أقصى حد ، وهى الصيغ :

فعال ، وفعال ، وفعال ، وفعيل ، وفعيل ، وفعول ، وفعول .

وربما قيل كذلك إنه يتأسس على التنبه السالف ملاحظتان :

الملاحظة الأولى إنه ليس من قبيل المصادفة أن نلاحظ فى الشعر إيثار الأوزان ذات الإيقاع الصاعد :

الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

والكامل :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والوافر :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

(فعولن)   (فعولن)

والبســـيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
(فعلن)	(فعلن)

والملاحظة الثانية أن الأوزان القليلة الحظ من الشيوع تتخذ لنفسها مسلكا آخر بما اشتملت من عنصر ثابت فى وحدتها الإيقاعية . هذه الاوزان هى : الخفيف ، والرمل ، والمنسرح ، والمديد .

ويمكن إجمال ذلك بأن نلاحظ فى العربية - من الجانب الصرفى - نمواً كبيراً فى الصيغ ذات الإيقاع الصاعد ، وأن نلاحظ من ناحية أخرى فى شعر هذه العربية حظاً كبيراً ، بل أكبر الحظ للأوزان ذات الايقاع الصاعد ، والمقارنة بين هذين الجانبين من أهم ما ينبغى أن يكون[٢٤] .

فهذه إذن تنبهات أولية وجزئية تعين - بفحصها واستكمال صحيحها وضبط طرائق بحثه - على الكشف عن طاقات الصوت والصيغة وإمكاناتها الجمالية عامة والشعرية خاصة . وهى تنبهات تشير فى ذات الوقت إلى أن درس هذه الطاقات والإمكانات لا يزال فى أوله على الرغم من وجود موروث صوتى وصرفى هائل ، لكن هذا الموروث - وهو ذخيرة أساسية لنهوض الدراسة الأسلوبية ولنشوء علم جمال أدبى - لم تتجاوز غاياته بعامة التوصيل اللغوى إلى التشكيل الجمالى الذى نطلبه اليوم لإقامة درس علمى لجماليات اللغة .

هنا - فى : (الصوت) و (الصيغة) من عناصر التركيب - وجهتنا التى تقف عند حدود الخطة التى يصنعها علم الجمال الأدبى لدرس إمكانات عناصر التركيب

اللغوى من الوجهة الجمالية. فليست وجهتنا درس كل من هذه العناصر درساً مستوعباً لكافة إمكاناته وطاقاته ولوجهة الأقدمين فى تناوله ولخطة أصحاب علم الجمال الأدبى لدرسه .

فهذه لا ينهض بها درس واحد ولا دارس واحد . وإنما كانت وقفتنا عند تلك التنبهات الأولية فى (الصوت) و (الصيغة) لأن درس الدور الجمالى لهذين العنصرين فى بنية العمل الأدبى لا يزال فى خطواته الأولى ، وقد كانا مسمانا أن يقف الباحثون على هذا المنحى من الدرس هذا عن التوجه الجمالى فى درس (الصوت) و (الصيغة) .

أما (العلاقة) — وهى العنصر الثالث من عناصر التركيب — فدرسها ينهض على أن للنظام النحوى فى العمل الأدبى عامة والشعرى خاصة جماليات تتبدى فى طرائق نظم الكلمات وهيئات التأليف بينها ، وفى أركان الجملة وخصائصها ، وفى (تفاعل) كل ذلك ، وفى (فاعليته) وآثاره فى بنية القصيدة من الجهتين التركيبية والرمزية. وفى درس هذا النظام النحوى تراث عربى قديم واسع ، وحسبنا هنا أن نشير منه — ولسنا بمؤرخين له — إلى الوعى بدور طرائق نظم الكلمات وخصائص تأليف الجمل فى التعبير الأدبى ، وحسبنا أيضاً أن تتوجه إشارتنا فى هذا الأمر إلى جهود ابن جنى (ت ٣٩٢ هـ) ، والباقـــلانى (ت ٤٠٣هـ) ، وعبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) .

لقد رد الباقلانى وجوهاً من إعجاز القرآن الكريم إلى طرائق (نظمه) ، ونظر عبد القاهر إلى الشعر العربى من جهة (النظم) أيضاً ، وتوسع فى هذا نظراً وتطبيقاً فبلغ غاية بعيدة . وينصرف هذا التراث القديم ـ النحوى واللغوى والبلاغى

والنقدى - إلى جوانب من إمكانات النظام النحوى وطاقاته وهى جوانب أساسية فى الدرس الجمالى ، وتغيب فيه جوانب أخرى يلتفت إليها علم الجمال الأدبى . ونقف - هنا - عند ما يتصل بالشعر .

لقد درس عبد القاهر بأصـــالة نادرة - فى كتابيه : (دلائل الإعجاز) ، و (أسرار البلاغة) - النظام النحوى وأركان الجملة . وفصل عناصر هذا الدرس إلى تقديم وتأخير ، وحذف وذكر ، وتعريف وتنكير ، وقصر ، واختصاص ، وفصل ووصل ، وإضمار وإظهار ، ووقف عند وظائف أدوات العطف ومواقعها ... الخ . وعند عبد القاهر فصل بين لفظ ومعنى ، وقول بسبق المعنى على اللفظ . يقول إنك تقتفى فى نظم الكلم آثار المعانى وترتبها على حسب ترتيب المعانى فى النفس[٢٥] .

وإنه لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه ، ولا أن تتوخى فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ترتيباً ونظماً . وأنك تتوخى الترتيب فى المعانى ، وتعمل الفكر هناك . فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ ، وقفوت بها آثارها ، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً فى ترتيب الألفاظ . بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم المعانى ، وتابعة لها ، ولاحقة بها ، وأن العلم بمواقع المعانى فى النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق[٢٦] .

لكن عبد القاهر يدع هذا إلى تأصيل (النظم) ، فلا يرى الكلمة إلا فى (علاقة) ، ولا يرى العلاقات فى الجملة الشعرية إلا من جهة أنها أدوار جمالية .

لا تتفاضل الألفاظ - لديه - من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلم مفردة (٢٧) .

فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلماً بأعيانها ثم ترى هذا قد فرع السماك ، وترى ذاك قد لصق بالحضيض . فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هى لفظ ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك فى ذاتها وعلى انفرادها ، دون أن يكون السبب فى ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها فى النظم ، لما اختلف بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبداً ، أو لا تحسن أبداً (٢٨) .

ويمضى عبد القاهر فى كتابيه ليدل على الوظائف الجمالية للأوضاع النحوية للكلمات وليبرز فى النظام النحوى أصولا ودقائق هامة لـ (وحدة الجملة) فى التعبير الأدبى عامة والشعرى خاصة .

إن صاحب علم الجمال الأدبى يبدأ من هذا التراث - تراث عبد القاهر وسابقيه ولاحقيه من النحاة واللغويين والنقاد العرب الأقدمين - ليدرس (العلاقة) درساً جديداً - بأساس علمى ومنهجى جديد - يكشف عن التفاعل بين عناصر النظام النحوى ، وعن تفاعل هذه العناصر وعناصر الأنظمة اللغوية الأخرى - أنظمة الأصوات ، وأنظمة الصيغ - كما يكشف عن فاعلية هذا النظام وآثاره فى (وحدة القصيدة) من جهات الإيقاع والتركيب والدلالة الرمزية .

وهكذا بدا (التركيب) فى أنظمة (أصوات) و (صيغ) و (علاقات) ، كما بدا أنه - التركيب - ليس محصلة لتجاور عناصر هذه الأنظمة ومكوناتها ، وإنما بدا محصلة لتفاعل بينها متمايزة ولفاعلية لها متآزرة . ولقد ذكرنا - فى موضع سابق - أن الكل يفسر أجزاءه . أى أن التركيب يفسر الدور الجمالى لكل عنصر من

تلك العناصر فى كل من الأنظمة اللغوية ، كما أن الدور الجمالى لكل عنصر لا يتحقق إلا إذا كان متجها إلى إقامة التركيب . ليس لأى عنصر فى نظام من تلك الأنظمة اللغوية دور جمالى بمعزل عن العناصر الأخرى المكونة لذات النظام اللغوى .

فالأدوار الجمالية لعناصر كل نظام لغوى إنما تتبدى فى علاقات هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر ، وفى تفاعلها وتآزرها وهذا هو نفس الشأن فى النظام اللغوى . فليس لأى من تلك الأنظمة اللغوية دور جمالى بمعزل عن الأنظمة الأخرى المكونة لذات العمل الشعرى . فالأدوار الجمالية لهذه الأنظمة إنما تتبدى فى علاقاتها المتبادلة .

معنى الكلام هنا أن الخلق الشعرى - كيفية تعامل الشاعر مع اللغة - إنما يتبدى فى توجيه العناصر إلى مواضعها فى نظامها ، وفى توجيه الأنظمة إلى علاقاتها فى تركيبها ، تحقيقاً للتفاعل بين هذه العناصر والأنظمة ، وتحقيقاً لفاعلية هذه العناصر والأنظمة فى إقامة البنية الكاملة للعمل الشعرى .

هذا من جهة التركيب . وليس ثمة - فى القصيدة - من شىء خارج عناصر التركيب وعملها . فالتصوير نشاط لغوى غير مفارق للتركيب ، بل إن نشاط عناصر التركيب وعملها هو نشاط تصويرى أصلا . الصور الشعرية أوسع بكثير مما وقف عنده البلاغيون الأقدمون من وجوه (مجازية) .

إن الدرس الأسلوبى الحديث يتخذ من ذلك الموروث البلاغى ركيزة أساسية ، لكن هذا الدرس الحديث يستخلص جماليات تلك الطرائق (المجازية) - التشبيه والاستعارة - من خصائص تركيبها ومن أدوارها الجمالية فى بنية القصيدة دلالتها الرمزية ، ثم يكشف عن صور شعرية فى غير تلك الطرائق ، إذ يبرز (التصوير)

فى عمل كافة الأنظمة اللغوية — الأصوات ، الصيغ ، العلاقات — فى القصيدة .

ويمكن أن نقول هنا دور (المجاز) القديم بالنسبة إلى (الصورة) ماقلناه عن دور (العروض) القديم بالنسبة إلى (الموسيقى) : يفسر الدرس الحديث وجوه (المجاز) وأسس (العروض) بعمل الأنظمة اللغوية وحقائق التركيب ، وينتهى إلى الكشف — فى اللغة — عن طاقات تصويرية وموسيقية تتضمن (المجاز) و (العروض) وتتجاوزهما . فالصورة الشعرية أوسع بكثير من المجاز ، والموسيقى الشعرية أوسع بكثير من العروض .

كانت هذه الحدود تتصل بالجهود الأولى لأصحاب علم الجمال الأدبى عامة ، وفى الفصل الأخير عرضنا لهذه الجهود فى مجال الشعر خاصة . وهناك جهود أسلوبية أولية فى مجالات أدب الرواية والمسرحية والقصة القصيرة . والأصل فى كل هذه الجهود بيان جهد الفنان من عمله الفنى ذاته . وبعد هذا الأصل ينفصل — فلسفياً — أصحاب علم الجمال الأدبى إلى فريقين : فريق المثاليين — وفى الصدارة منهم الوضعيون — ويقف عند بنية التشكيل . وفريق الماديين ويجد (وحدة) العمل الفنى فى جدل بنية التشكيل وبنية الموقف ، ويفسر البنيتين جميعاً بالبنية التاريخية للمجتمع .

مراجع وهوامش

الفصل الرابع

١ — من الوجهة الفلسفية (الكل يفسر أجزاءه) ، راجع :

المواد (١٨ — ٢٨ — ٤٩) فى المجلد الأولى من مجموعة (.G. B) .

والمواد (٦٣ — ٦٦ — ٧٨ — ٩٦) فى المجلد الثانى من نفس المجموعة .

وفى نفس الأمر راجع كذلك الفصل السادس (ص١٦١) من :

Claude Levi Strass : The Savage mind, London, 1968.

— ومن الوجهة الجمالية (دلالة بنية التشكيل الجمالى على بنية الموقف)، راجع:

بحث (.D. B) Sotut فى مجموعة : (Men and Cultures) المشار إليها فى موضع سابق .

وبحث Gotz Wienold وبحث Peter Madsen المشار إليهما فى دورية (Poetics) .

ومواضع متعددة من الفصل الأول فى كتاب لوسيان جولدمان .

The hidden god

— ومن الوجهة اللغوية (التركيب محصلة لنشاط الأنظمة اللغوية)، راجع:

الفصل الثانى (ص٦٥) من كتاب :

The word and verbal art

وبحث William O. Hendricks بعنوان :

(linguistic contributions to literary science)

بالمجلد السابع (سنة ١٩٧٣م) من دورية (Poetics) .

وبحث Halliday (M. A. K.) بعنوان :

(language structure and language function)

فى :

John lyons (editor) : new horizons in linguistics. Penguin books, London, 1970.

٢ ــ راجع عن مدرسة (براغ) اللغوية):

Vachek, (J.) : The linguistic school of Prague, Bloomington, 1966.

وراجع عن المدرسة (السوفيتية) :

-- Thomas, L L, The linguistic Theories of N. Ja. Marr, Berkeley, 1957.

٣ ــ عن دور البحث اللغوى الحديث فى لشوء (علم الأسلوب) خاصة و (علم الجمال الأدبى) عامة ، راجع :

بحث William O. Hendricks المشار إليه فى دورية (Poetics) ، وراجع كذلك فى نفس العدد من الدورية بحث :

Werner Abraham, Kurt Braunmuller

الذى كتباه بعنوان :

(towords a theory of style and metaphor)

وراجع كذلك مقدمة René Wellek لـكتاب :

The Word and Verbal art.

وكذلك كتاب :

— Hough, Graham : style and stylistics, London, Routledge and Kegan paul, 1969.

٤ ــ كتب إبراهيم أنيس تصديرات لأعداد من (مجلة مجمع اللغة العربية) عن إمكانات العقل الالكتروني ((الكومبيوتر)) - ويقترح بعض العلماء له اسم : الحساية الآلى ــ ومجالات تطبيقه فى البحوث اللغوية . ويعرض أنيس فى هذه التصديرات جهداً اشترك فيه مع على حلمى موسى للوقوف على ملامح جديدة فى نسيج الكلمة العربية على أساس إحصاءات فى الحروف الأصلية لمواد اللغة العربية ، إحصاءات الجذور للغة العربية بوساطة الحساية الآلى . وتمت أجزاء من هذا العمل مستمدة موادها من معجمين قديمين هما : (صحاح اللغة) للجوهرى ، و (لسان العرب) لابن منظور . ويشير أنيس إلى أنه اهتدى بهذه الجداول الإحصائية إلى تفسيرات لظواهر فى اللغة العربية .

ويعرض ملخصاً لبحث له تبين منه ــ معتمداً هذه الإحصاءات - أن التفسير العلمى للظاهرة التى سماها القدماء من علماء العربية (القلب المكانى) هو اختلاف نسبة الشيوع بين السلاسل الصوتية للجذور .

راجع الأجزاء ، الثانى والعشرين (نوفمبر ١٩٧١ م) ، والتاسع والعشرين (مارس ١٩٧٢ م) ، والثلاثين (نوفمبر ١٩٧٢ م) من (مجلة مجمع اللغة العربية).

٥ ــ راجع فى هذا الأمر الأول (مواجهة الشاعر لمستوى تطور لغة جماعته فى عصره) :

المقالة الخامسة والأربعين فى المجلد الثانى ، والمقالة التاسعة والستين فى المجلد الثالث ، من مجموعة (G. B.) .

وبحث Pteer Madsen المشار إليه فى دورية (Poetics)

وبحث فريمان Freeman :

(linguistic apdroaches to literature)

فى مجموعة : linguistics and literary Style (1970)

ومواضع متعددة من الفصل الأول فى كتاب : The word and verbal art

٦ — وراجع فى هذا الأمر الثانى (مواجهة الشاعر لتراث التشكيل اللغوى فى شعر الجماعة) :

بحث Werner Abraham, Kurt Braunmuller فى دورية (Poetics).

ومواضع متعددة من الفصلين الثانى والثالث فى كتاب :

style and stylistics

والصفحات من ٦٥ إلى ٧٣ فى : The word and verbal art

٧ — ماريو باى : أسس علم اللغة ، ترجمة أحمد مختار عمر ، نشر جامعة طرابلس ، ١٩٧٣ م ، ص١ .

٨ — عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ص٢٢ .

٩ — إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، الأنجلو المصرية ، الطبعة ١٩٧٢ م ، ص١٣٨ .

١٠ — عبد المنعم تليمة وعبد الحكيم راضى : النقد العربى ، الجهاز المركزى للكتب الجامعية ، سنة ١٩٧٧ م صفحات ٤٥٦ — ٤٥٧ — ٤٧٩

١١ — مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى ، دار القلم ، سنة ١٩٦٥م، ص ١٢٦ .

١٢ — نفسه ، صفحات ١٣١ ، ١٤٠ ، ١٤٢ .

١٣ — راجع فى هذه الموازاة الرمزية بوساطة التنظيم اللفظى :

من ص ١٧٢ إلى ص ١٧٦ . وص ٣٧٦ وما بعدها فى كتاب لوسيان جولدمان:

The hidden god.

وبحث Werner Abraham, Kurt Braunmuller فى دورية (poetics) .

وبحث Peter Madsen فى الدورية نفسها .

ولاحظ هذه المصطلحات :

— فى اللغة :

مماثلة assimilation — لغة طبقة class language

التعرف اللغوى language identification — تغير دلالى semantic change

— وفى النقد :

صورة التركيب figure of speech — التركيب التعبيرى syntagma —

ترتيب الكلمات word order

راجع : التطور التاريخى لتلك المصطلحات فى المجلدين الثانى والثالث من مجموعة (G. B.) .

وراجع كذلك :

— Shipley, (J.) : dictionary of world literature, New york, 1970.

— Wellek, (R.) : concpts of criticism, London, 1963,

١٤ — راجع ص٥٨٨ ومابعدها من :

Criticism : The major texts

ومن ص٦٦ إلى ص٧٣ فى :

The word and verbal art

وفصل موكاروفسكى Mukarovsky فى :

critical theory since plato

١٥ — جراهام هو : مقالة فى النقـــد ، ترجمة محي الدين صبحى ، مطبعة جامعة دمشق ، ١٩٧٣ م ، ص١٦٢ .

١٦ — راجع :

بحث Götz Wienold وبحث Peter Madsen المشار إليهما فى دورية (Poetics) .

ومواضع متعددة من الفصلين الثانى والثالث فى كتاب :

style and stylistics

١٧ — استفدت هنا بصورة أساسية من مجموعة موكاروفسكى :

The word and verbal art

ومن بحث Hendricks المشار إليه فى دورية (Poetics) .

ومن بحث Halliday المشار إليه فى :

new horizons in linguistics

١٨ — ماريو باى : أسس علم اللغة ، ص٥٢ .

١٩ — هنرى فليش اليسوعى : العربية الفصحى ، نحو بناء لغوى جديد ،

تعريب وتحقيق عبد الصبور شاهين ، بيروت ، ١٩٦٦ م .

الهامش (١) ص ٢٩ : يعتمد المؤلف هنا تفسير E. Benveniste لمصطلح (تركيب Structure) ، ويقرهويدفع به تفسير بلومفيلد Bloomfield الذى أخذ به أغلب اللغويين الأمريكيين .

٢٠ — ماريو باى : أسس علم اللغة ، ص٥٢ ، ص٥٣ .

٢١ — هنرى فليش اليسوعى : التفكير الصوتى عند العرب فى ضوء سر صناعة الإعراب لابن جنى . تعريب وتحقيق عبد الصبور شاهين . مجلة مجمع اللغة العربية ، الجزء (٢٣) ، سنة ١٩٦٨ ، ص٥٣ .

٢٢ — المرجع نفسه .

٢٣ — بدأ الدرس الحديث — فى جهود عرب ومستشرقين — الطريق إلى أن تبين الطاقات الموسيقية للغة العربية متحققة فى الشعر العربى .

وكانت الخطوة الأولى على هذا الطريق هى فهم جديد لعروض الخليل فى ظل نتائج علم اللغة وعلم الموسيقى الحديثين .

وكانت الخطوة الثانية هى الكشف — فى اللغة العربية — عن طاقات وإمكانات موسيقية تتضمن ذلك العروض الخليلى وتتجاوزه إلى ضروب من الإيقاع تنشأ من الكيفية الخاصة التى يتعامل بها الشاعر مع عناصر التركيب اللغوى من أصوات وصيغ وعلاقات .

كانت ركيزة هذه الدراسات على اللغة والموسيقى ، واستعان بعض أصحابها بما يصطنعه العلماء من معامل وجداول وطرائق كمية وإحصائية .

ونقصد بالدراسات (التمهيدية) الجهود التى مهدت السبيل إلى الدرس اللغوى لعروض الخليل وقدمت تحليلات لغوية أولية للبحور .

ونقصد بالجهود (التيسيرية) تلك التى تصطنع طرائق حديثة لتيسير توصيل ذلك العروض الخليلى القديم .

أما الدراسات (التأصيلية) فهى التى تحاول الوصول إلى فهم جديد للعروض الخليلى وتنهض محاولتها على أسس لغوية وموسيقية حديثة ، ثم تكشف عن أن ذلك العروض جزء من طاقات العربية وإمكاناتها الموسيقية :

كان إبراهيم أنيس من أوائل العرب المحدثين الذين صرفوا جهودهم إلى علم اللغة الحديث ، وإلى التمهيد لدرس ظواهر العربية وأصواتها وصيغها ولهجاتها حسب نتائج هذا العلم . وفى دراساته المتصلة بتلك المجالات اهتمامات واضحة بالشعر العربى ، وإشارات موفقة إلى ضرورة درس هذا الفن بوصف الأصوات وخصائص المقاطع ودور النـــبر .

ولكن كل هذه كانت مقدمات لم توصل ولم تواصل لتصل إلى نتائجها . إذ لم يتخط أنيس فى كتابه (موسيقى الشعر) التحليل والإحصاء التقليديين لأوزان الخليل والتتبع التاريخى الأولى لهذه الأوزان حتى العصر الحديث .

وهذا عمل هام يمهد للدرس الصوتى والموسيقى والإحصائى ، ولكنه لم يبرز الأسس اللغوية لعمل الخليل ، ولم يبعد بموسيقى الشعر إلى أوسع من ذلك العمل .

راجع لإبراهيم أنيس — إلى جانب كتبه فى الأصوات واللغة واللهجات — كتاب :

— موسيقى الشعر ، الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٨ م .

ومن أبرز المحاولات (التيسيرية) محاولة محمد طارق الكاتب :

وأساس هذه المحاولة أن صاحبها وضع جداول لتكون ميزاناً لبحور الشعر في تفاعيله وعلله وزحافاته ، وذلك بتحويل التفاعيل الخليلية إلى أرقام ثنائية ، وغايته تيسير معرفة وزن البيت وبحره ونوعه بتحويل الحروف المتحركة والساكنة إلى أرقام ثنائية ثم الرجوع إلى تلك الجداول .

ويقول إنه اهتدى إلى أن العلاقة التي تربط بين موازين الشعر العربي والرياضيات هي أن وزن الشعر العربي مبني على التفعيلات حيث تتوالى الأحرف المتحركة والساكنة بأسلوب ونمط خاصين ، بينما يوجد في الرياضيات ما يعرف بالأرقام الثنائية التي يمكن بوساطتها تمثيل أي عدد بالرقمين (صفر) و (واحد) ، فيمكننا إذاً تمثيل الحرف المتحرك في الشعر العربي بالصفر والحرف الساكن بالواحد .

ويتقدم صاحب المحاولة خطوة أخرى إلى التيسير باستعمال الحاسبة الآلي .فعنده أن وضع موازين الشعر العربي لأبحر الخليل على شكل جداول تحتوي على أرقام تدل على هذه الموازين ، يجعل بالإمكان استعمال الحسابات الالكترونية لغرض تدقيق وزن أي بيت من الشعر العربي ، طالما كان البيت موزوناً ضمن ماتحتويه هذه الجداول من أنواع البحور . واستعمال الحسابات الالكترونية — عنده — لإيجاد موازين الشعر العربي قد يكون مقدمة لتفهم تركيب الشعر ومعانيه .

وواضح أن محاولة محمد طارق الكاتب — على أهميتها — تيسيرية وليست تفسيرية ، إذ أن غايتها تيسير توصيل مقررات العروض الخليلي ، لا تيسير هذه المقررات نفسها ولا تفسيرها .

راجع :

— محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية، البصرة، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧١ م

ومن المحاولات (التأصيلية) اثنتان :

١ — تقوم محاولة شكرى محمد عياد على إعادة النظر فى علم العروض العربى بدراسته على أساس من علم الموسيقى وعلم الأصوات ، ونقله من المعيارية إلى الوصفية . وتطلب هذه الوجهة مباحث لم يتعرض لها العروض القديم : درس خصائص الأصوات والمقاطع وطبيعة النبر فى اللغة العربية ، ودرس الإيقاع وصلته بالوزن الشعرى بالبحث فى موازين الشعر العربى حسب معرفة دقيقة لأصول الموسيقى النظرية مع لمح ما بين الشعر والموسيقى من فروق فى استخدام الإيقاع . ووجه هذان الأمران — نتائج علمى الأصوات والموسيقى — صاحب المحاولة إلى مدخلين متداخلين لدراسة العروض العربى .

الأول هو المدخل اللغوى : ويعالج فيه العروض باعتباره شكلا لغوياً ينهض درسه على معرفة خصائص الأصوات اللغوية ، وعلى أصل هو أن هذه الأصوات اللغوية لا قيمة عروضية لها إلا إذا انتظمت على أساس موسيقى .

ولما كانت الوحدة الزمنية فى العروض هى المقاطع اللغوية ، فإن صاحب المحاولة يأخذ بما أخذت به الدراسات الحديثة للشعر العربى . فقد نظرت هذه الدراسات — وأهمها لمستشرقين — إلى الأجزاء التى ردت إليها التفاعيل — وهى الأسباب والأوتاد — فوجدتها غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية وتحول أصحاب هذه الدراسات إلى (المقاطع) ، ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة فى تحليل الأصوات اللغوية ، على اختلاف اللغات ، هى أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل .

وقد هيأ لهم اعتبار المقاطع أساس الاوزان العربية وضعاً جديداً للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب ، ولم يكن التقسيم إلى أسباب وأوتاد أو إلى متحركات وسواكن قادراً على كشف هذه النسب ، التى لا تقوم أوزان الشعر ، فى أى لغة من اللغات ، بغيرها .

وينفى شكرى عياد كون اللغة العربية لغة نبرية وكون عروضها عروضاً نبرياً ، ويميل إلى اعتبارها لغة كمية . ولا يعنى أن العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له فى العروض العربى . فقيمة النبر فى موسيقى الشعر العربى — عنده — هى أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع ، أو أنه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذى يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التى تؤلف معاً موسيقية الشعر .

وعنده أن دراسة النبر اللغوى ليست وحدها كل ما نحتاج إليه لفهم الطبيعة الموسيقية للشعر العربى ، فقد وجد أن موسيقى الشعر تتأثر بعامل لغوى هام آخر ، وهو التنغيم أو تغير درجات الصوت .

والثانى هو المدخل الموسيقى : ويبحث فيه صاحب المحاولة الإيقاع وصلته بالوزن الشعرى ، ويدعو إلى الاسترشاد بالموازين الموسيقية فى دراسة الموازين الشعرية . ويميز بين الوزن الشعرى والإيقاع الشعرى ، فالاول أخص من الثانى ، فليس الوزن إلا قسما من الإيقاع . والإيقاع نسب زمنية .

ويقوم الإيقاع الشعرى على دعامتين من الكم والنبر ، مهما تختلف وظيفة كل منهما فى أعاريض اللغات المختلفة . ويتبع الإيقاع الشعرى خصائص اللغة التى يقال فيها الشعر .

وقد لعب طول المقاطع وقصرها دوراً هاماً فى بعض اللغات فاق أهمية النبر نفسه ، وإن كان النبر — فى الأصل — من أهم أسباب الطول . فنى مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم فى الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات .

واختلاف هذه النسب العددية ، وكذلك اختلاف مواضع النبر ، هما منشأ (الأوزان) المختلفة . والإيقاع الخاص لوزن من الأوزان يأتى من الترتيب الخاص المطرد لمقاطع هذا الوزن أو أزمنته . الإيقاع — إذن — اسم جنس والوزن نوع منه .

وكذلك يستعمل الإيقاع أحيانا الدلالة على وجود التناسب مطلقا ، وأحيانا أخرى لإبراز هذا التناسب وتحقيق وجوده .

وتقويما للعروض القديم — من هذه الجهة — يرى شكرى عياد فى تفاعيل الخليل تصويراً للأوزان العربية يمكن إستخدامه والاستفادة منه ، وإن كانت غير مسعفة ببيان طبيعة الإيقاع فى هذه الأوزان . كذلك يرى فى قواعد الزحاف والعلة فى هذه التفاعيل ظواهر مستقرأة من الشعر العربى ، ولا يمكن نقضها إلا باستقراء مماثل أو أوسع . فقواعد العروض الخليلى — عنده — أشبه بإطار نحاول ملاءمه بدراسة الإيقاع ودراسة الايقاع هى الأهم ، لأنها يمكن أن تعطى القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربى ، فنعرف علل القواعد الجزئية التى يرصدها العروض الخليلى ، ونتبين ما بينها من ارتباط ، ومقدار ما فيها من تسجيل واقعى لظواهر الأوزان الشعرية، وما فيها من فروض نظرية لا صلة لها بهذا الواقع ، ويمكننا — من ثمة — أن نتبين إمكان الزيادة فى هذه القواعد أو النقص منها .



راجع :

— شكرى محمد عياد : موسيقى الشعر العربى (مشروع دراسة علمية) ، دار المعرفة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٨ م .

٢ — وتقوم محاولة كال أبو ديب على اتخاذ النبر ودوره فى خلق الإيقاع أساسا للبحث .

ويقدم صاحب المحاولة أسسا نظرية لتحليل إيقاع الشعر العربى باستخدام النوى (—• ، — — • ، — — — ٥) أو (فا ، علن ، علتن) .

ويرى أنه بهذه النوى يمكن وصف التشكلات المعروفة فى الشعر العربى . لكن الواضح ـ كما يقول ـ أن حركة الإيقاع وعلاقات النوى فيه ، حركة أفقية تفرضها طبيعة اللغة ذاتها بكونها تتابعات صوتية .

ويرى أن الشعر العربى يقوم على نظام إيقاعى ذى أسس معقدة يلعب تركيب النوى والعلاقة بين هذه النوى ، والنبر المجرد النابع من هذه العلاقة ، أدواراً جوهرية فى صياغتها .

ويعرض فرضية فى طبيعة النبر اللغوى فى العربية ، وعلى أساس هذه الفرضية يتبنى طريقة فى تحديد مواقع النبر الشعرى المجرد فى التشكلات الإيقاعية فى الشعر العربى .

ثم يدرس نماذج النبر الشعرى التى تنتج من اتباع الطريقه المتبناة فى التحليل ويحلل العلاقه المعقدة بين النبرين اللغوى والشعرى (والنبر البنيوى) ، وينتهى إلى أن الصورة الإيقاعية الكلية لبيت من الشعر هى تبلور للتفاعل بين أنواع النبر الثلاثة فى إطار تركيب النوى فيه .

راجع :

ـ كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى (نحو بديل جذرى لعروض الخليل ، ومقدمة فى علم الإيقاع المقارن) ، بيروت ، دار العلم للايين ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤ م .

٢٤ ـ رجعنا فى هذا الفرض ، وهذه الملاحظات حول (الصيغه) إلى :

ـ هنرى فليش اليسوعى : العربية الفصحى ، صفحات ٥٣ ، ٥٦ ، ٨٦ ، ٩٣ ، ١٨٨ .

٢٥ ـ عبد القاهر الجرجانى . دلائل الإعجاز ، نشرة رشيد رضا ، المنار ، الطبعة الرابعة ، ص ٤٠ .

٢٦ ـ نفسه ص ٤٤ .

٢٧ ـ نفسه ص ٣٨ .

٢٨ ـ نفسه ص ٣٩ ، ص ٤٠ .

الفهارس

فهرست تحليلى

الفصـــل الأول

التعرف الجمـالى

الجمال فى المجتمع .

العلاقة بين الجمال فى الطبيعة والجمال فى المجتمع .

يبدى (الواقع) من عناصره الجمالية بقدر تقدم البشر فى علاقاتهم بالطبيعة وفى علاقاتهم الاجتماعية .

(٢)

وجود العناصر والخصائص والصفات الجمالية موضوعى لا يتوقف على الوعى به ، إذ هو وجود مستقل عن إرادة البشر وإدراكهم ومعرفتهم .

يرتبط الوعى الجمالى بالتقويم الجمالى الذى يتغير من طور إلى طور .

(٣)

عملية التعرف الجمالى أساسية فى الحياة البشرية .

ثلاث مشكلات علمية وفكرية فى طبيعة التعرف والتقويم الجماليين .

منحنيان فى البحث .

الحصول والوصول بين التحقق فى الذهن والتحقق بالتشكيل .

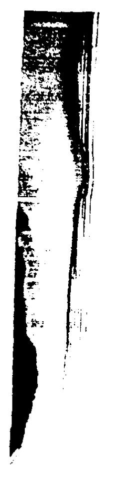
لكل من التعرف والتقويم تاريخ اجتماعى محدود بخبرة الجماعة .

(٤)

حد التعرف وحدوده . هو السبيل إلى عمليتى التجريد والتعميم .

التآزر هو الأساس الأول للتعرف .

تآزر بين الحواس المدركة والمستدعية وتآزر بين الصفات المدركة .



التعرف سبيل بيان الخصوصية والنوعية .

التعرف سبيل المعرفة ، وليس سبيل الصلة .

(٥)

أساس (الصلة) التقويم وهو ثمرة الإحساس .

الفيصل فى الإحساس لأثر صفات المدرك الموضوعية وعناصره على حواس المدرك المتلقية والمستدعية . نتيجة التعرف (التعميم) ، ونتيجة الإحساس (التخصيص).

ينتهى كل إحساس بتقويم يحدده ، ويكون الإحساس جمالياً إذا انتهى بتقويم جمـــالى .

الصلة الجمالية هى تعامل جمالى مع الواقع .

هذه الصلة ذات طابع اجتماعى .

الفصل الثانى

المعرفة الجمالية

(النوعية مدخل إلى الماهية)

ص٢٧ — ص٦٠

معيار صحة المحتوى المعرفى لثمرة الإدراك والتفسير . المعرفة ليست (علماً) ولكنها (المادة) العقلية والفكرية للعلماء .

معيار سلامة التقويم الجمالى .

العلم والفن :

نفى التضاد بينهما وتمييز كل منهما .

تمييز المعرفة الجمالية .

موقف نقدى من المناهج الفكرية فى تمييزها للمعرفة الجمالية .

المثالية الموضوعية والمثالية الذاتية .

الماديون الميتافيزيقيون

العلم يتجاوز طلب (الواقع فى الفن) إلى طلب (الفن فى الواقع) .

عناصر (الموقف) فى العمل الفنى لا تبدو إلا بقرائن تشكيلية .

خصائص (الجمالى) وخصائص(الفنى) .

(١)

الصلة الجمالية ذات (طبيعة) فردية ذاتية و (طوابع) اجتماعية .

ثمرة الصلة الجمالية تشارك فى تكوين المثل الجمالى الأعلى للجماعة .

العلاقة بين الصلة الجمالية والعلاقات الاجتماعية من ناحية وبين الصلة الجمالية وصور البناء الثقافى المختلفة من ناحية ثانية :

نشوء الصلة الجمالية ونشوء المثل الجمالى الأعلى .

أنشأ النشاط العملى الحاجات الجمالية .

ولد (الفعل) (الانفعال) .

الخبرة الجمالية ثمرة لكيفية تعامل خاص مع الواقع .

الوعى بالتجانس والآلف .

الوعى بحقيقة (التناظر) .

الوعى بحقيقة (التناغم والانسجام) .

الوعى بحقيقة (التناسب) .

الوعى بحقيقة (الإيقاع) .

الوجوه الأخرى (التنافر . النشاز . التناقض . . . الخ) .

من علاقات العناصر .

الصلة الجمالية تنزع إلى التعديل والتغيير والتثوير .

(٢)

الجمالى أشمل من الفنى .

(تاريخ الفن) لا (يشخص) كل العناصر والخصائص والصفات الجمالية .

التعرف الجمالى كالعمل الفنى فى طبيعتهما ، والمثل الأعلى الجمالى كالتاريخ الفنى فى تاريخيتهما .

التاريخ الفنى للجماعة عاكس بمراحله ، للمراحل التاريخية فى حياة هذه الجماعة.

مشكلات نظرية ومنهجية فى التأريخ للفن .

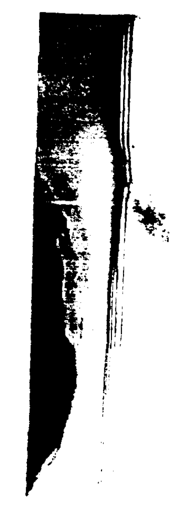
اولا: مشكلة (الاستقلال النسبى) لتطور صور الثقافة .

ثانيا : مشكلة (خصوصية الظاهرة الفنية) بين صور الثقافة المختلفة ، وصلة هذه الخصوصية بالاتجاه الاساسى فى البناء الثقافى من ناحيـــة وبقوانين التطور التاريخى لهذا المجتمع أو ذاك من ناحية ثانية .

تاريخان متعاقبان للفن :

فى الأول كان المنتج (جماله فى نفعه) ، وفى الثانية كان المنتج (نفعه فى جماله).

تصور (منهجية) ضابطة للتأريخ للفن .



الفصل الثالث

العارف الجمالي

(الدور النوعي مدخل إلى المهمة)

ص٦١ — ص٩٦

يدور المعترك الفكري والمنهجي الراهن حول (علم الفن) .

المبدأ الموجه الآن هو درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقاتها .

إن المشكل الذي يواجه الفنان مشكل تشكيلي .

تقويم ثمرات النهج التأملي في درس الفن وفي التأريخ له :

التوازن الأخلاقي عند الكلاسيكيين ، التوازن النفسي والاجتماعي عند الرومانسيين ، التوازن السلوكي عند الوضعيين .

المدخل الصحيح في أمرين : صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي ، وصلة الفنان بجمهوره من جهة المعرفة الجمالية :

(١)

صلة الفنان بعمله الفني من جهة التعرف الجمالي :

ينهض الفن ببناء رمزي مواز للبناء الاجتماعي ، حيث يبرز في هذه الموازاة — تشكيلا — كل ما يمور به الواقع .

يميل التاريخ الفنى إلى التسكين والتجميد والمحافظة ، ويميل العمل الفنى إلى التعديل والتثوير والتغيير .

تنازع بين عناصر الموقف فى العمل الفنى من ناحية وحقائق تشكيل هذه العناصر فى ذات العمل الفنى من ناحية ثانية .

وتنازع بين حقائق التشكيل فى العمل الفنى من ناحية وتقاليد التاريخ الفنى من ناحية ثانية ، وتنازع بين تشكيل جمالى فى العمل الفنى يسعى إلى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخى اجتماعى فى الواقع يسعى إلى التقييد من ناحية ثانية .

احتراز حول الأساس المثالى الذى يجعل من (التمييز) أصلا (للتعارض) .

واحتراز حول اجتهاد من اجتهادات الفكر المادى يتصل بالجدل — فى العمل الفنى — بين الموقف وتشكيله ومغزى ذلك فى صلة الفردى بالاجتماعى .

لا يبين الموقف — حتى لصاحبه الفنان — إلا بعد تشكيله .

إشكالية الفنان إشكالية (تشكيل) لا إشكالية (توصيل) .

التشكيل مدخل إلى الموقف وليس العكس .

(٢)

صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية :

(الفن فى الواقع) لا (الواقع فى الفن) .

ليس ثمة مثل سابق للعمل الفنى ، وليس ثمة مثال ينتهى إليه .

إن القواعد الفنية والأصول والمبادىء الجمالية والتقاليد الفنية لا تضع (نمطاً) لعمل فنى لم يوجد بعد إنما يتم النمط بتمام التشكيل .

صلة الفردى بالتاريخى :

ماهو تاريخى يقترن بمرحلة استراتيجية كاملة من حياة الجماعة .

التاريخى مفسر للفردى .

صلة الجمالى بالأخلاق : إذا صحت المواجهة التشكيلية فإن هذا يعنى اتحاد الوعى الجمالى بالوعى التاريخى الاجتماعى لدى الفنان ، وإذا صح — فى العمل الفنى — التشكيل والموقف فان هذا يعنى اتحاد الجمالى بالأخلاق لدى الفنان . الفن فى سبيل الحرية .

الفصل الرابع

المعروف الجمالى

(كيفية التعامل مع الأداة مدخل إلى التشكيل)

ص٩٧ — ص١٤٤

يختلف الشعر والنثر فى (الكيفية) التى يتعامل بها كل منهما مع أداة واحدة هى اللغة .

الأخلاقيون والجماليون يجافون العلم . السبيل القويم هو البدء بالماهيات .

ماهية الشعر هى (كيفية) خاصة فى التعامل مع أداة عامة .

(بنية التشكيل الجمالى) لها دلالتها النهائية التى تبرز فى (بنية الموقف) .

القصيدة (بنية) لغوية مركبة يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر .

وحدة القصيدة : ثمرة للجدل بين (بنية التشكيل) و (بنية الموقف) .

يخلق النشاط اللغوى فى القصيدة (أنظمة) لغوية — من الأصوات والصيغ والعلاقات — ينتج (التركيب) من تفاعلها وتآزرها .

أدوار (دلالية) هى الجانب الثانى من السياق الشعرى .

نجاح الشاعر فى أن يجعل النشاط اللغوى (نشاطاً خالقا) أى أن يكون بعض تلك الأنظمة اللغوية (صوراً) وأن تكون كافة تلك الأنظمة اللغوية (أنظمة رمزية) .

يوجه الفعل الخالق للنشاط اللغوى كل عنصر إلى موضعه من نظامه ، كما يوجه كل نظام إلى علاقته بغيره ، محدداً للسياق الشعرى وجهته نحو البناء الشعرى الكامل .

ليست القصيدة نصاً لغوياً ولكنها كيفية خاصة فى التعامل مع اللغة ، وليس صاحب علم الجمال الأدبى عالم لغة ولكن علم اللغة الحديث أداة أولى لتأسيس (علم الأسلوب) خاصة و (علم الجمال الأدبى) عامة .

(١)

يواجه الشاعر أمرين : مستوى تطور لغة جماعته فى عصره ، وتراث التشكيل اللغوى فى شعر الجماعة :

تسعى القصيدة إلى الوجود (التشكيل الجمالى) من خلال الموجود (الواقع اللغوى) .

إن صفة (الجدة) التى نصف بها كيفية تعامل الشاعر مع أداته اللغوية، ليست مطلقة ، وإنما هى محكومة (بمنطق) هو المفسر للتاريخ الشعرى وللتقاليد الشعرية.

معنى تفرد العمل الشعرى . الشعر الحديث يفسر الشعر القديم .

دفع فكرة (الأغراض الشعرية) .

(٢)

القصيدة بنية رمزية يقيمها (تنظيم لفظى) ليس على نمط تنظيم الواقع الماثل، وإنما هو على نمط الصلات المتبادلة — والمتجادلة — فى جوهر ذلك الواقع وحقيقته.

يقيم الشعر موازاته الرمزية للواقع بالكلمات .

ويقوم تنظيم الكلمات فى القصيدة على الوعى بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع ، وعلى الوعى بوجوهها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض .

يسيطر إيقاع العمل الشعرى (قبل تشكيله) على الشاعر ، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل .

إن الشاعر موجه بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله ، وعمل الشاعر أن يلبى ، بأن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل .

يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطوابعها الاشارية ، إذ ليست الكلمات — فى الشعر — علامات بل هى كائنات. ليست (الاغراض) هى خالقة القصائد ، وإنما خالقة القصائد هى (تشكيلات الكلمات) .

يبدى نزوع الإيقاع إلى التشكل القيم الموسيقية للكلمات : ليست وحدات مفردات وإنما أنظمة وتشكيلات .

(٣)

الشعر كيفية لغوية خاصة .

يتعامل الشاعر مع اللغة العادية بكيفية غير عادية .

لا يتعامل الشاعر مع (النظام) العادى للغة .

إن الشعراء لا يخلقون الشعر فحسب ، بل إنهم ليخلقون اللغة أيضاً .

يخالف الشعر نظاماً لغويا (قياسيا) ، لينتهى إلى نظام لغوى له (قياسه) .

لا يخلق الشاعر (كلمات) وإنما يخلق (علاقات) .

(التوصيل) غاية النظام اللغوى العادى ، و (التجميل) دخيل على النظام اللغوى العادى وعلى النظام اللغوى الشعرى ، أما (التشكيل) فهمة الشاعر وسبيله إلى الجمال .

التوجه العلمي : درس طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية ، ودرس نشاط السياق والتركيب والبنية في العمل الشعري :

* من جهة طبيعة الأنظمة والعلاقات اللغوية :

الاجتهاد لبيان (ماهية) للغة الشعر و (مهمة) لها .

الماهية فاعلية خلاقة تجعل من نشاط اللغة خالقا لأنظمة وعلاقات وتراكيب وبنيات ذات دلالات رمزية .

اللغة الشعرية لا تخلق الشعر فحسب ، بل إنها تخلق اللغة العادية ذاتها ، لأن ما يخلقه الشعراء يشيع ويستقر في النظام اللغوي العادي .

والمهمة — التشكيل — تتحقق بالريادة الى الخلق اللغوي الجديد .

تنازع — في كل عمل شعري — بين التوصيل وهو الأساس في ماهية اللغة العادية ، والتشكيل وهو الأساس في ماهية اللغة الشعرية .

ومن جهة نشاط السياق والتركيب والبنية في العمل الشعري :

دور الأنظمة والعلاقات اللغوية في تحقيق مهمة الشعر .

تآزر النشاطين اللغويين التركيبي والتصويري لخلق البنية والدلالة الرمزيتين .

التركيب والتصوير ليسا نشاطين منفصلين .

الاشتقاق التاريخي لكلمة Structure .

التركيب : (صوت) و (صيغة) و (علاقة) .

الصوت : التشكيل الصوتي عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها ، وهو يتجاوز بها المقررات العروضية .

طاقات (الصوت اللغوي) وإمكانات الوحدات الصوتية اللغوية (المقاطع) في إقامة الإيقاع الشعري .

دور (النبر) فى تفجير الإمكانات الموسيقية للغة .

الصيغة : صلة التغييرات التى تعترى صيغ الكلمات — التغييرات الداخلية ، واللواحق والسوابق التصريفية (الإلصاق) — بالتركيب والموسيقى الشعريين وبكيفيه الاستخدام الشعرى للغة عامة :

لم تستعمل العربية قدراً متساويا من الصيغ ، وإنما فضلت صيغا على أخرى .

الصيغ ذات الإيقاع الصاعد .

يلاحظ فى الشعر إيثار الأوزان ذات الايقاع الصاعد .

العلاقة : للنظام النحوى فى العمل الأدبى عامة والشعرى خاصة جماليات تتبدى فى طرائق نظم الكلمات وهيئات التأليف بينها ، وفى أركان الجملة وخصائصها ، وفى (تفاعل) كل ذلك ، وفى (فاعليته) وآثاره فى بنية القصيدة من الجهتين التركيبية والرمزية .

(النظم) عند عبد القاهر الجرجانى : لا يرى الكلمة الا فى (علاقة) ، ولا يرى (العلاقات) فى الجملة الشعرية الا من جهة أنها أدوار جمالية .

التراث الجمالى القديم (وحدة الجملة الشعرية) ، علم الجمال الأدبى (وحدة العمل الشعرى) .

فهرست عام